افتتاحية

يأتى هذا العدد من مجلة فصول وقد غاب عن الساحة الثقافية المصرية أحد أعلامها البارزين: المرحوم الدكتور ناصر الأنصارى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، الذى شهدت الهيئة أثناء رئاسته طفرة فى النهوض بعملية النشر وميلاد المشاريع الثقافية الناجحة، مثل مشروع "تصدير الفكر العربى"، ومكتبة الأسرة، وتطويراً لمعرض القاهرة الدولى للكتاب، فضلاً عن المشاركة الإيجابية والحضور البارز فى معارض الكتاب العربية والدولية.

وقد كان الدكتور الأنصارى ـ رحمه الله ـ نعم الصديق لمجلة فصول، فكان دائم الاهتمام بها منذ مجيئه رئيسا لهيئة الكتاب؛ يتابع مسيرتها، ويزودنا بالكلمة الأولى التى نصدّر بها كل عدد من أعدادها، كما كان حريصا على توفير كل الإمكانات المطلوبة لإخراجها بالشكل اللائق بأهم مجلة نقدية أكاديمية فى العالم العربى، بل كان شديد الاعتزاز بكونها من إصدارات هيئة الكتاب، فكان يقدم أعدادها الجديدة تباعًا لكبار الشخصيات من زواره، خصوصاً أن كبريات المكتبات والجامعات المرموقة فى العالم تحرص على اقتناء كل أعدادها. وكثيراً ما تحدث معى عن رؤاه المستقبلية لمجلة فصول، وكيف أنه سيكون لها موقعها الإلكترونى لتكتمل لها مواصفات المجلات العلمية الدولية.

رحم الله الدكتور الأنصارى الذى كان يواصل العمل دون توقف حتى فى أشد لحظات وطأة المرض، مدركاً أن العمل الثقافى لا يقوم على أفراد وإنما بتكاتف الجهود فى إطار مؤسسات المجتمع المدنى.

●●●●●●●●●

وتحرص مجلة فصول على أن تطرق موضوعات لم تسبق معالجتها، فقد كنا خصصنا ملف العدد ٧١ لأدب الخيال العلمى، وها نحن نخصص ملف هذا العدد للرواية البوليسية وهى ـ مع البولار والكوميكس ـ أنواع مستفيدة من الأشكال الأدبية الراسخة، وكان يُنظر لها بوصفها كتابات على هامش الأدب (PARALITTERATURE) وبرغم ذلك يعتبرها الأدب أحد روافده، وهى تتمتع برواج شديد وانتشار واسع بين جمهور عريض من القراء، ولم تكن تلقى الاعتراف ـ فضلاً عن الاهتمام ـ النقدى الواجب. وفى مصر أحد كتاب هذا النوع الأدبى هو الأديب نبيل فاروق الذى يكتب لنا فى هذا العدد عن تجربته ومشروعه الروائى

الذى بدأ منذ كان طالبًا فى كلية الطب بجامعة طنطا، وعن رحلة كفاحه الأدبى المثيرة، وهو كاتب متخصّص فى كتابة الرواية البوليسية وأدب المخابرات والجاسوسية وأدب الخيال العلمى، غزير الإنتاج واسع الانتشار بين قراء العربية خصوصًا الشباب، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية فى أدب الخيال العلمى لعام ٢٠٠٧ وبحصوله على هذه الجائزة استطاع أن ينتزع الاعتراف بهذا النوع الأدبى من المؤسسة الثقافية.

وللمرة الثانية تعمل فصول بتقليد "المحرر الضيف"، بعد ملف "الترجمة والتثاقف"، والمحرر الضيف لملف "الرواية البوليسية" هو الناقد والأستاذ الجامعى المغربى المرموق "شعيب حليفى". ويضم الملف مجموعة من الدراسات النظرية والتطبيقية، فضلاً عن دراستين مترجمتين عن الفرنسية والإسبانية. بالإضافة إلى عدد من المقالات التى تتناول الرواية البوليسية من جوانب متعددة. وفى باب نص وقراءتان ــ الذى يدخل ضمن ملف العدد ــ دراستان لرواية "الحوت الأعمى"، وهى إحدى الروايات المغربية المهمة التى تنتمى إلى الأدب البوليسى.

ولدينا خارج الملف دراسات ونقد تطبيقى ومتابعات، فى الأبواب التى تعود قارئ فصول أن يطالعها فى كل عدد. ونخصص باب شخصية العدد للروائى صالح مرسى رائد أدب الجاسوسية الذى استطاع أن يجعل من بعض الأوراق فى ملفات المخابرات المصرية أعمالاً روائية تحولت بعد ذلك إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية لاقت نجاحًا جماهيريًا منقطع النظير.

وأخيرا نحب أن ننوه إلى أننا شرعنا فى الإعداد لملف العدد بعد القادم عن (مجلة فصول والنقد الأدبى: ثلاثون عاما من الإبداع)، وندعو أصدقاءنا من الباحثين والنقاد والمبدعين فى مصر والأقطار العربية والخارج، على اختلاف أجيالهم واتجاهاتهم الفكرية، للمشاركة والإسهام فى هذا الملف، الذى نحاول أن نطرح من خلاله الجديد فى قضايا النقد الأدبى، ونستطلع آفاق الفكر فى واقع متغير على الدوام.

هدى وصفى

من ملفاتنا القادمة

١ـ تحليل الخطاب : رهانات وآفاق

٢ـ مجلة فصول والنقد الأدبي: ثلاثون عاما من الإبداع

التعريفات

أحمد خالد توفيق / بوجمعة الوالى / بوشعيب الساورى / بيير بيار / حسن المودن / حلمى النمنم / خوسيه لويس دى لا فوينتى / دوروتا متولى / شعيب حليفى / عبد الرحمن غانمى / عبد الرحيم مؤدن / عطيات أبوالسعود / محمد العبد / محمد المحراوى / محمد يحيى قاسمى / نادية جمال الدين محمد / نبيل فاروق/ هناء عبد الفتاح.

الملخصات

حرب قلم / فن الفهم: بحث فى تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاى / التخييل ولغة التشويق: مقاربة فى البناء الفنى للرواية البوليسية فى الأدب العربى / مفارقة الإنتاج والتلقى فى الرواية البوليسية العربية / القصة البوليسية فى الأدب المغربى الحديث / من فعلها؟ / الرواية البوليسية والتحليل النفسى: من قتل روجر أكرويد؟ / رودولفو أوسيجلى والبحث عن الحقيقة: «محاولة جريمة» سابقة للرواية البوليسية المكسيكية / مولد أدب الجريمة الروائى فى بولندا / الإثارة فى الرواية البوليسية / التوظيف الدلالى للجريمة دراسة مقارنة بين «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح و«الغريب» لـ: ألبير كامو / «الحوت الأعمى» وصيغ الحكى ومكوناته فى الرواية البوليسية / «الحوت الأعمى» رواية بوليسية نموذجية.

* النص الاستهلالي:

حرب قلم

نبيل فاروق

يتحدث الكاتب عن تجربته الطويلة في الكتابة الروائية — التي بدأت منذ كان طالبًا في كلية الطب بجامعة طنطا — وعن مشروعه الفكري الذي سعى بإصرار لإبداع لون من الكتابة الروائية يتمتع بالأصالة والابتكار بعيدًا عن تقليد النماذج الغربية. ويسجل - في كلمات موجزة ومركزة - وقائع رحلة كفاح طويلة لانتزاع الاعتراف بهذا اللون الأدبي الجديد، وقد حرص على أن يتأسس هذا المشروع الطموح على مرتكزات فكرية عربية تتمتع بالأصالة والابتكار. وربما كان هذا هو التحدي الأكبر أمام الكاتب، حتى كان حصوله على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الخيال العلمي لعام ٢٠٠٧ تتويجاً لهذه الرحلة المثيرة في عالم الأدب.

* دراسات

فن الفهم : بحث في تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاي

عطيات أبو السعود

إن الأحداث المضطربة التى يعيشها العالم الآن تفرض علينا التفكير والتأمل في الأسباب التى أدت إلى ما آل إليه الوضع الراهن في عالمنا الأرضى، وربما كان أحد هذه الأسباب وأهمها هو سوء الفهم الذى حدث على مستويات عديدة فأصبح لزاما علينا مواجهة متطلبات عالم متغير يحتاج إلى الفهم، فهم أنفسنا وفهم الآخرين، وقبل كل هذا نحتاج إلى فهم الفهم نفسه. بمعنى آخر نحن نحتاج إلى تعلم "فن الفهم". وهذا الأمر هو الشغل الشاغل لفلاسفة التأويل في الفكر المعاصر وعلى رأسهم جادامر الذى عرف الهرمنيوطيقا بأنها "فن الفهم". ولكن هذا التعريف ليس تعريفا جديدا استحدثته فلسفة التأويل المعاصر على لسان جادامر، وإنما يعود إلى أبعد كثيرا من هذا التاريخ . وغاية هذا البحث هو تأصيل مفهوم الفهم وتلمس جذوره التى امتدت إلى ما يزيد عن القرنين قبل فلاسفة التأويل ونقاده المعاصرين، وذلك من خلال تتبع جذور مضمونه عند بعض الفلاسفة من أمثال فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاى الذين يعتبرون الآباء الشرعيين والمؤصلين الحقيقيين لـ"فن الفهم".

التخييل ولغة التشويق: مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي

شعيب حليفي

يتناول الباحث موضوعه ممهدا بالحديث عن قدرة التخييل الروائي وما يحققه من توسع بفعل استثماراته اللامحدودة لكل العناصر المكنة، وباعتبار الرواية نصا ثقافيا يوظف كل المعارف والحقائق والأحلام ضمن رؤية فنية ذات شكل. وضمن ذلك ظهر التخييل المؤطر بقضايا التحري والتحقيق وفك الألغاز، أو ما يسمى بالرواية البوليسية، مما يمكن من خوض تحليلات لعلاقة الرواية بالتاريخ الاجتماعي والسياسي والتوظيف المتنوع لعناصر الحياة المدينية وما تفرزه من جرائم واختفاءات.
وتوقف الكاتب عند عنصر "التشويق" في المحكي البوليسي باعتباره محركا لباقي العناصر الفنية. مستخلصا أن الرواية العربية قد حفلت بنصوص في هذا الاتجاه بأشكال مختلفة، ومتوقفا عند نوعين كبيرين: الأول من نصوص تستثمر الحبكة البوليسية دون نية كتابتها؛ والثاني نصوص جُنست على أنها روايات بوليسية تقوم بدورها على لغة التشويق مع التركيز على عنصر الصراع وتأويلاته، ثم اللغة وقدرتها في تحقيق هذا النوع الروائي الذي مازال لم يُستثمر بالشكل التام في السرد العربي.

مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية

بوشعيب الساوري

تحاول الدراسة التوقف عند نوع روائي ظل، وما يزال، في أدبنا العربي في الهامش، هو الرواية البوليسية، انطلاقا من تقديم نظرة تاريخية حول ظهوره ومكانته في الغرب وكيف استطاع أن يحتل موقعا داخل الأدب ويحظى باهتمام النقاد والدارسين الغربيين. وكيف نال مقروئية لا بأس بها، تجاوزت القارئ العادي إلى الناقد والباحث الأكاديمي. كما أبرزت الدراسة مكانة الرواية البوليسية والانتشار الواسع الذي أصبحت تحظى به، خصوصا مع روايات اعتمدت الحبكة البوليسية مثل اسم الوردة لأمبرتو إيكو وشيفرة دافينشي لدان براون. ثم يطرق الكاتب وضع الرواية البوليسية في الوطن العربي، ومفارقة وجود قاعدة واسعة لتلقي الرواية البوليسية، في حين أن إنتاجها متعثر وشبه منعدم. وختم الباحث الدراسة بموقفه من المسألة بفحص أهم العوامل والأسباب من وجهة نظر سياقية، على المستوى الخارجي والداخلي، والتي كانت لها اليد في تعثر الرواية البوليسية.

القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث

عبد الرحيم مؤدن

ينطلق الباحث، في هذه الدراسة، من محاولة التمييز بين القصة البوليسية النموذجية (جريمة/ مجرم أو عصابة/ ألغاز/ تحقيق...) وبين القصة ذات الإيقاع البوليسي (اللص والكلاب لـ"نجيب محفوظ) والتي قد تشترك مع القصة البوليسية في عناصر عديدة (جريمة/ تحقيق/ مطاردة...) دون أن تكون قصة بوليسية بالمعنى الأجناسي، كما حددها منظرو هذا الجنس الأدبي. ويستعرض الكاتب أنماط القصة البوليسية التي انسحبت على الرواية والقصة القصيرة أيضا، من خلال نماذج معينة مثل القصة البوليسية ذات اللغز، والرواية البوليسية السوداء، فضلا عن تفاعلات النص البوليسي مع قصص الجاسوسية، وقصص الخيال العلمي. وتأسيسًا على ما سبق حاولت الدراسة رسم خطاطة لوضعية القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، شملت ثلاث مراحل كان آخرها تجربة "الميلودي الحمدوشي" في المرحلة الحالية، التي تُمثل طفرة مميزة في الكتابة البوليسية.

من فعلها ؟

أحمد خالد توفيق

بعد أعوام طويلة من التجارب الروائية والتطوير، لم يعد أحد في الخارج يتعامل مع القصة البوليسية باعتبارها قصة أقل شأنًا من الأنواع الأخرى من الرواية، بل هي نوع خاص من الفن له مقاييسه الخاصة. بالنسبة للقارئ العربي فإن القصة البوليسية وقصة الجريمة وقصة المخبر مصطلحات تعني الشيء ذاته، لكن الحقيقة أن قصة المخبر Detective story نوع من قصة الجريمة Crime story. ولربما كانت "ألف ليلة وليلة" أول نموذج لقصة الجريمة، أما في الأدب الحديث فأقرب الأمثلة قصتا (جرائم القتل في شارع مورج) و(لغز ماري لوجيه) لإدجار آلان بو. وفي هذه الفترة ظهر لغز الغرفة المغلقة الذي تخصص وبرع فيه جون ديكسون كار. قصة المخبر هي غالبًا النوع الذي يقصده القارئ العادي عندما يتكلم عن القصص البوليسية، وبالذات قصص (من فعلها؟) أو Whodunit التي يقتل فيها أحدهم ثم يتم استدعاء سكوتلانديارد أو مخبر هاو. ويتم سؤال الشهود وأقارب القتيل، وقرب نهاية الرواية نكتشف شخصية القاتل وهو دائمًا آخر شخصية يمكن أن نشك فيها. في مصر كان أول من قدم أدب (من فعلها؟) هو محمود سالم في سلسلته (المغامرون الخمسة)، وكانت موجهة للصبية أساسًا، لكنها تركت آثارها في جيل كامل. بالتأكيد سوف يفرز هذا الفن مثيلاً له في مصر، وبالطبع لن تتخذ القصص طابع (من فعلها) القديم،

بل ستسير مواكبة للأنواع الجديدة من هذا الفن الجميل، ولسوف يلعب التطور العلمي دورًا أكبر في هذه القصص.

الرواية البوليسية والتحليل النفسي: من قتل روجر أكرويد؟

بيير بيَار/ ت: حسن المودن

في الفصول الثلاثة التي ترجمها حسن المودن من كتاب (من قتل روجر أكرويد؟) يقدم المؤلف بيير بيَّار رؤية جديدة في نقد الرواية البوليسية وعلاقته بالتحليل النفسي وهو يتأمل تاريخ هذه العلاقة الجامعة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسي، لافتا النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على الأول، مشيرا إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيرا على نظرية التحليل النفسي: الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة، وهي في نظره أعمال أدبية "بوليسية"، وهو بذلك يقدم نوعا أدبيا يمكن تسميته بالمحكي البوليسي النظري. لأن المؤلف في انشغاله هذا، يقدم رواية بوليسية داخل الرواية البوليسية، وقاتلا وراءه قاتل آخر، وتحقيقا وراءه تحقيق آخر.

تأسيسا على هذا ينطلق بيير بيّار في الدراسات الثلاث المترجمة، من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي "البوليسي" غير التي اقتنع بها القرّاء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة هاملت لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي الأخرى مسرحا للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتير أن قام بهذا النوع من التحقيق معبّرا عن تحفّظاته من المسؤولية الجنائية للملك أوديب؟ ماذا لو كان المحقّقون في الروايات البوليسية مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هرقل بوارو في رواية: مقتل روجر أكرويد، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلوك هولمز في كلب باسكيرفيل؟

رودولفو أوسيجلي والبحث عن الحقيقة: «محاولة جريمة» سابقة للرواية البوليسية المكسيكية

خوسيه لويس دى لافوينتى/ ت: نادية جمال الين محمد

اختبر أودولفو أوسيجلي كتابة الجنس البوليسي بروايته "محاولة جريمة" والمعروفة أيضا باسم "عالم جريمة أرشيبالدو دي لا كروث". والرواية التي تتعمق في شخصية مجرم تبدو متأثرة بخصائص فن أوسكار وايلد وتوماس كينسي من حيث إن الجريمة فن ومصير، وأيضا بالنماذج الأمريكية التي لاقت رواجا خلال الأربعينيات. وقد تجاوزت الرواية هذا كله بطرحها مجموعة من الأجواء الخاصة بالعاصمة المكسيكية وشخصياتها بحيث حولت مسرح الأحداث الى مختبر تثار فيه الكرنفالية والقصاص

على من يعتبرون عبئاً على المدينة. إن هذه الخصائص تعود الى نماذج ماضية يمكن أن تصل إلى كتب الأخبار الأولى لمكسيك القرن السادس عشر والعصور الوسطى الأوروبية. وقد لوحظ أيضا أنها، كأول رواية مكسيكية بوليسية عظيمة، تستكشف ليس فقط المدينة بل وأيضا مفاهيم مثل الحقيقة والكذب، بتعقيد غير عادي داخل الأجواء الإسبانوأمريكية وبنتائج مثمرة في مجال الفن السردي البوليسي. يعكس هذا الاهتمام أزمة حديثة للقيم يعكف على مسألتها أيضا الكتّاب المكسيكيون اللاحقون، وهو ما يجعل من رواية أوسيجلي عودة إلى الرواية البوليسية وإلى تيار "الموجة" المنتشر آنذاك. وفي طرحه للمسائل الشائعة، يعرض أوسيجلي الصراع بين الحقيقة والخيال واللعبة كمجاز للحياة، وهي عناصر تمت ملاحظتها في روايات أخرى من هذا الجنس وفي مختلف النماذج السردية التي حققت خطوة للأمام في نطاق الحداثة.

مولد أدب الجريمة الروائي في بولندا

دوروتا متولي/ ت: هناء عبد الفتاح

يرى "جو أليكس Joe Alex" أن الرواية البوليسية (رواية الجريمة) في بولندا؛ كانت دوما شيئا خجولا في مقتبل عمره، حيث صدرت هذه الروايات كيفما اتفق، وقام بترجمتها من اللغات الأجنبية إلى البولندية مترجمون متواضعون، وكانت السلطة – آنذاك – تتعامل مع هذا النوع من الروايات تعاملَ من يوحي لنا بأن عينيه مغلقتان، ولا يرى شيئا! لذلك كله يصبح هذا النوع من الروايات (روايات الجريمة) مجرد روايات فجة؛ تنتهي نفس النهايات: "قتلوا شخصا، وهربَ الشخصُ الآخر!". وأخيرا يجيء الوقت الذي تُعَامَلَ فيه المعاملة التي تستحقها، كي تشغل المكان الذي كان من حقها أن تشغله في "بولندا" تماما كما تشغله في بلاد أخرى مثل انجلترا أو الولايات المتحدة الأمريكية أو فرنسا؛ حيث وقع. حدثٌ مهم في تاريخ بولندا المعاصر– بل في بلدان كانت تابعة للمعسكر الاشتراكي المنحل – إنه إلغاء الرقابة في بولندا. ومع أن هذا الأمر قد منح بولندا قدرا كبيرا من حرية النشر؛ إلا أنه كان سببا غير مباشر في ظهور عدد كبير من الروايات والمجلات البذيئة "المسلية"، التي تطعن جوهر الرواية البوليسية في مقتل. ويرى الباحث "إيريك جرين" في ذلك ظاهرة إيجابية؛ إذ كان من الضروري أن يمر وقت طويل في بولندا ليولد "أدب جريمة" من طراز آخر غير الذي كان يُكْتب بطلبٍ من السلطة السياسية في البلاد أيام النظام الشمولي. يشهد على ذلك اهتمام دور النشر البولندية بإصدار كتب هذا النوع من الأدب. وبكلمة قصيرة: ولد أدب الجريمة في بولندا بعد مخاض طويل وصعب إلى أن يقف على قدميه قويا.

الإثارة في الرواية البوليسية

محمد العبد

إذا كان الصراع بين الخير والشر هو القضية الكبرى للرواية البوليسية التقليدية، فإن عز الدين شكري قد خرج بروايته "مقتل فخر الدين" عن هذه الدائرة المغلقة ليفتح للرواية البوليسية العربية فضاء جديدا رحبا على ما تعتمل به حياة الناس اليومية من هموم ومشكلات اجتماعية وسياسية. وإذا كانت هذه القراءة الأولية للرواية قد انصرفت إلى تحليل سياقات الإثارة بوصفها روح الرواية البوليسية، فقد جعل عز الدين شكري الديناميكية اللغوية ـ من حيث هي التغير على مدار الوقت ـ روح الإثارة.

التوظيف الدلالي للجريمة دراسة مقارنة بين «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح و«الغريب» لـ: ألبير كامو

بوجمعة الوالي

النصوص، كالبشر، تتوالد، تتقاطع وتتضاد. وقد اجتمع في نصي "الغريب" و"موسم الهجرة إلى الشمال"، ميزة التماثل والتضاد في تعامل بطلي الروايتين مع الجريمة. "ميرسو" في "الغريب" يرتكب جريمة قتل في حق "العربي" صاحب الأرض إنه يقتل بسبب يبدو — في ظاهره — عبثيا ولامعقولا. و"مصطفى سعيد" في "موسم الهجرة"، ينتحر بسبب علاقاته الجنسية مع النساء الإنجليزيات. تختبئ دلالة فنية في جريمة "ميرسو" تكشف عن رغبة المستعمر في إلغاء المستضعف، المتخلف، ومحوه من المكان (الأرض) التي يفترض أن تكون له، أي أن إثبات الذات الأوربية مشروطة بإلغاء وإزالة المغلوب. لكن "مصطفى سعيد" المثقف السوداني، نجده يسعى إلى فرض الذات وإثباتها في أرض الآخر عبر التوحد معه (جنسيا)، لأن هذا الفعل ضمان يؤمّن الطريق إلى الانصهار أو التماثل الحضاري.

«الحوت الأعمى» وصيغ الحكي ومكوناته في الرواية البوليسية

عبد الرحمن غانمي

في دراسته قارب الباحث رواية (الحوت الأعمى) مقاربة استكشافية وتحليلية لاستقصاء أبرز معالم ومكونات الرواية البوليسية وسننها، وذلك من خلال بعض المحاور الفاعلة والمؤثرة، من بينها التشكل المكاني، متخذا من فضاء الدار البيضاء بؤرة لأحداث الجريمة وما يتبعها من إجراءات وتحريات للوصول إلى الفاعل- المجرم، عبر الطرق والوسائل القمينة بتسليط الضوء على المستور. بحيث تؤدي هذه الفضاءات دورا بارزا في تشكل الأحداث، كما تأخذ قيمتها الجمالية والبنائية من

تشغيلها حكائيا في التحقيق والبحث، فكل مكان يقود إلى مكان آخر. ويعتبر الباحث أن هندسة الحكي انبنت على التحقيق وآلياته وتقنياته التعبيرية والخطابية بمختلف أشكالها، حيث يتم تسخيرها للوصول إلى الحقيقة، وفي ضوء ذلك يتمدد الحكي من كل الأطراف والدوائر النصية حيث تنشأ الحكايات والأحداث والمسرودات والتي تسير على أكثر من "عجلة" نصية.

«الحوت الأعمى» رواية بوليسية نموذجية

محمد يحيى قاسمي/ محمد المحراوي

تشكل كتابات ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي الروائية ، منعطفا حقيقيا في الرواية المغربية، وذلك من خلال أعمالهما الروائية التي كانا فيها قريبين جدا من الرواية البوليسية، والتي تتمثل في روايات مشتركة مثل (الحوت الأعمى) و(القديسة جانجاه) أو روايات خاصة بكل كاتب. وقد اشترك الكاتبان المغربيان في "استنبات" الرواية البوليسية في الرواية المغربية إذ أبدع الكاتبان رواية بوليسية تتميز بخصائص تيماتية وفنية، تناولناها في هذه الدراسة من خلال نموذج يمثل أول عمل روائي بوليسي في المغرب وهو رواية (الحوت الأعمى)، وخصائص الرواية المدروسة طبعت الرواية البوليسية في المغرب من الناحية الفنية بميسم خاص، جعلتنا ننعتها بـ"الرواية البوليسية المغربية النموذجية". وتمثل الرواية النموذج تجربة مشتركة بين الكاتبين، لينفرد بعد ذلك كل واحد بتجربته وخصوصيته وتميزه.

أحمد خالد توفيق (مصري)

كاتب قصص الرعب والخيال العلمي للشباب. أستاذ طب المناطق الحارة بكلية طب طنطا. تَصْدر له عن المؤسسة العربية الحديثة منذ عام ١٩٩٣ مجموعات قصصية، منها: (ما وراء الطبيعة)، و(فانتازيا)، و(سافاري)، و(روايات عالمية للجيب)، و(رجفة الخوف). وصدر له كتاب (دماغي كده) وهو مجموعة من المقالات السياسية والعلمية. وله أيضًا: (قوس قزح)، قصص قصيرة، وسلسلة WWW عن دار ليلى. ورواية (يوتوبيا)، وترجمة قصة (نادي القتال) لـ(تشاك بولانيك) عن دار ميريت. ومقالات لمجلة (وجهات نظر)، ومجلة (الفن السابع)، وقصص شهرية في مجلة (الشباب)، ومقال أسبوعي بجريدة (الدستور). كما يكتب بانتظام (قصص — مقالات — خواطر) في موقع: http://www.boswtol.com

بوجمعة الوالي (جزائري)

رئيس اللجنة العلمية ورئيس فرقة في مخبر للدراسات اللغوية واللسانية بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة البليدة — الجزائر. ماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر بعنوان "الصراع الحضاري في الرواية العربية"، جامعة الجزائر سنة ١٩٩٥. ودكتوراه دولة في الأدب المقارن بعنوان "المؤثرات العربية والأجنبية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"، جامعة الجزائر سنة ٢٠٠٣ . شارك في عدة ملتقيات وطنية ودولية. وله مجموعة من المقالات المنشورة في المجلات الجزائرية، وكتابان تحت الطبع: "الذات والآخر في الرواية العربية"، و"تداخل النصوص في رواية موسم الهجرة".

بوشعيب الساوري (مغربي)

ناقد وباحث في السرد العربي ومهتم بالفلسفة، حاصل على دكتوراه في الأدب العربي. صدر له: كتاب "الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي رحلة ابن فضلان نموذجا" عن دار الثقافة المغرب ٢٠٠٧، وكتاب "رهانات روائية قراءات في الرواية المغربية" عن دار النشر جذور٢٠٠٧، وكتاب "النص والسياق دراسة لرسالة التوابع" دار الحرف ٢٠٠٧، وكتاب "من الحكاية إلى الرواية"، دار جذور ٢٠٠٨. شارك في عدة ملتقيات دولية بالمغرب والجزائر وتونس، كما له الكثير من المقالات والدراسات المنشورة بمجلات عربية.

بيير بَيار (فرنسي)

ناقد معاصر، من مواليد ١٩٥٤، محلل نفسي ومدرس للأدب الفرنسي بجامعة باريس الثامنة. أصدر منذ ١٩٧٨ إلى ٢٠٠٩ أكثر من عشرة كتب، منها: "موباسان، بالضبط قبل فرويد" (١٩٩٤)، "من قتل روجر أكرويد؟" (١٩٩٨)، "تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصمّ" (٢٠٠٢)، "قضية كلب آل باسكرفيل" (٢٠٠٨). وفي سنة ٢٠٠٤ أصدر كتابه المعنون: "هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي" اقترح فيه نظرية جديدة في تطبيق الأدب على التحليل النفسي.

حسن المودن (مغربي)

ناقد ومترجم، حاصل على دكتوراه الدولة في الآداب سنة ٢٠٠٦. من أهم إصداراته: "الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠٠٩. "لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي"، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش ٢٠٠٢، "الكتابة والتحول"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط. ٢٠٠٠، "التحليل النفسي والأدب"، لجان بيلمان ـ نويل، (ترجمة) المشروع القومي للترجمة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ١٩٩٧.

حلمي النمنم (مصري)

مدير تحرير مجلة المصور، ألّف تسعة كتب في تاريخ الفكر والثقافة المصرية والعربية الحديثة.

خوسيه لويس دي لا فوينتي (إسباني)

أستاذ أدب أمريكا اللاتينية بجامعة بيادوليد (بلد الوليد) ومدير المكتبة الرقمية لمعهد ثربانتس التي تحمل اسم المؤلف ألفريدو برايس اتشينيكي. من مؤلفاته: "كيف يمكن قراءة ألفريدو برايس اتشينيكي" (١٩٩٤)، و"موسوعة الرواية الإسبانوأمريكية الجديدة ١٩٤٠-١٩٧٠" (١٩٩٦)، و"ما بعد الحداثة: قصص ألفريدو برايس اتشينيكي" (١٩٩٨). كما شارك مع مجموعة مؤلفين في كتاب "بورخس وميراثه" (٢٠٠١). توفي في ١٩ يناير من عام ٢٠٠٥.

دوروتا متولي (مصرية بولندية الأصل)

كاتبة ومترجمة، ومن أهم مؤلفاتها: "فيسوافا شيمبورسكا" شاعرة نوبل ٩٦.

شعيب حليفي (مغربي)

ناقد وروائي. أستاذ التعليم العالي بجامعة الدر البيضاء. كلية الآداب بنمسيك. رئيس مختبر السرديات. صدرت له في مجال النقد: "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، "الرحلة في الأدب العربي: التجنس، آليات الكتابة ،خطاب المتخيل". "هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل". "مرايا التأويل :تفكير في كيفيات تجاور الضوء والعتمة". كما صدرت له في مجال الرواية: "مساء الشوق"، "زمن الشاوية"، "رائحة الجنة"، "مجازفات البيزنطي"، وغيرها.

عبد الرحمن غانمي (مغربي)

باحث، حاصل على دبلوم الدراسات العليا في موضوع بعنوان: "الخطاب الروائي المغربي"، وعلى دكتوراه الدولة، في أطروحة بعنوان: "الخطاب الروائي العربي — قراءة سوسيولسانية". يدرس حاليا بكلية الآداب بنمسيك، مادة السوسيولوجيا والانتروبولوجيا بماستر الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب، وأيضا السرد الحديث بالكلية المتعددة التخصصات بخريبكة. له كتب ودراسات قيد النشر كما ساهم في إصدارات مشتركة، وأبحاث نشرت في مجلات عربية، وشارك في العديد من الندوات والملتقيات العلمية في المغرب وخارجه.

عبد الرحيم مؤدن (مغربي)

أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب جامعة ابن طفيل بالقنيطرة – المغرب .حصل على دكتوراه السلك الثالث في "الشكل القصصي في فن القصة بالمغرب، من بداية الأربعينيات إلى نهاية الستينيات"، ودكتوراه الدولة في "مستويات السرد في الرحلة المغربية خلال القرن التاسع عشر". له ثلاث مجموعات قصصية، وعدد من الأبحاث عن معجم القصة المغربية القصيرة وأدبية الرحلة والشكل القصصي.

عطيات أبوالسعود (مصرية)

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة بقسم الفلسفة كلية الآداب – جامعة حلوان. صدر لها: "فلسفة التاريخ عند فيكو" منشأة المعارف، الاسكندرية ١٩٩٧. "الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنست بلوخ" منشأة المعارف ١٩٩٧. "المدينة الفاضلة عبر التاريخ" عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٧، "الحصاد الفلسفي للقرن العشرين" منشأة،المعارف ٢٠٠٢، "كانط والسلام العالمي" مجلة عالم الفكر، الكويت، أبريل–يونيو ٢٠٠٣.

محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. عضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة. له عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعًا وبنية، منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المفارقة القرآنية"، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة"، و"العبارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية"، و"الحدث اللغوي: مفهومه وأنواعه"، و"النص والخطاب والاتصال". كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد المحراوي (مغربي)

باحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة محمد الأول – وجدة – المغرب. أنجز أطروحة جامعية عن الرواية البوليسية في المغرب.

محمد يحيى قاسمي (مغربي)

ناقد، أستاذ اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، بجامعة محمد الأول – وجدة – المغرب، عضو اتحاد كتاب المغرب. دكتوراه الدولة في موضوع: "النقد الشعري الحديث في المغرب"، كلية الآداب –وجدة– المغرب ٢٠٠٠. من أعماله المنشورة: بيبليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب، منشورات كلية الآداب، وجدة، ١٩٩٦. بيبليوغرافيا القصة المغربية، ١٩٩٩. بيبليوغرافيا الرواية المغربية، ٢٠٠٢. بيبليوغرافيا المسرح المغربي،٢٠٠٣. "الأدب المغربي المعاصر"، منشورات وزارة الثقافة، الرباط ٢٠٠٩.

نادية جمال الين محمد (مصرية)

أستاذ ورئيس قسم اللغة الإسبانية، كلية الألسن، جامعة عين شمس. عضو لجنة الدراسات اللغوية والأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة. وعضو الهيئة الاستشارية للمركز القومى للترجمة.

صدر لها: "الأسطورة بين عبد الوهاب البياتي و أوكتابيو باث" (بالأسبانية)، ١٩٨٧. "الالتزام الأدبي للكتاب المكسيكيين المعاصرين"، ١٩٩٢. ومن ترجماتها: "متاهة الوحدة" لأوكتابيو باث ١٩٩٢. "أساليب ومضامين المسرح الاسبانوأمريكي المعاصر" لكارلوس ميجيل راديبو ١٩٩٩. "الغليان" للكاتبة لاورا اسكيبيل ٢٠٠٠. "كيف نتعامل مع العمل المسرحي" لخوسيه لويس جارثيا بارينتوس ٢٠٠٩. شاركت في عدة مؤتمرات في مصر والخارج. حصلت على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٤ عن ترجمة كتاب "متاهة الوحدة".

نبيل فاروق (مصري)

كاتب متخصّص في أدب المخابرات والجاسوسية، وأدب الخيال العلمي. بكالوريوس الطب والجراحة ديسمبر ١٩٨٠م. دبلوم التصوير العلمي ICS. حاصل على جائزة إبداع أكتوبر من القوات المسلّحة، عام ١٩٩٨ م، في اليوبيل الفضي لحرب أكتوبر، عن قصة جاسوس سيناء. مستشار نَشْر بالمؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة، ومشرف عام على سلاسل روايات مصرية للجيب، من أغسطس ١٩٨٤م، وحتى تاريخه. مستشار نَشْر بدار المبدعون للنشر والإعلان، من يناير ٢٠٠٠م، وحتى فبراير ٢٠٠٢. كاتب سيناريو وحوار مسلسل العميل ١٠٠١، من ملفات المخابرات المصرية عام ٢٠٠٥م. أكثر من ٥٣٠ عنواناً في أدب الشباب. مؤلف لمائة وستين رواية من روايات الخيال العلمي، تعد الأكثر توزيعاً في العالم العربي كله. حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الخيال العلمي لعام ٢٠٠٧.

هناء عبد الفتاح (مصري)

ناقد وباحث ومترجم ومخرج مسرحي. قدم من إخراجه الكثير من الأعمال المسرحية لما لا يقل عن أربعين عملا مسرحيا في الفترة من عام ١٩٦٣ حتى عام ٢٠٠٦. ترجم العديد من الكتب الدرامية والمسرحية ودراسات متخصصة عن رجال المسرح البولنديين من مخرجين ومنظري المسرح. ألف عددا من الدراسات عن المسرح البولندي. يعمل حاليا أستاذا في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية في أكاديمية الفنون.

النص الاستهلالى

حرب قلم

نبيل فاروق

حرب قلم

نبيل فاروق

حيرة كبيرة انتابتنى، عندما أمسكت قلمي، لأبدأ هذا المقال، الذي يفترض منه أن يروي مشوار حياتي، مع الرواية البوليسية، وعالم الإثارة والغموض، فلقد تساءلت، وأنا أمسك قلمي، من أين أبدأ مشوار الكتابة بالضبط، فمن المؤكّد أن المشوار لا يبدأ مع ظهور أعراض الموهبة، التي يمن بها الله سبحانه وتعالى، على بعض عباده؛ ليحملهم بها مسئولية نقل شيء ما إلى الناس، ولا من مرحلة الشغف بالقراءة والاطلاع في الطفولة، ودور والدي رحمه الله أو أسرتي، في تنمية ذلك، ولا مع المحاولات البسيطة الساذجة، التي يقوم فيها في حداثته، بمحاولة إفراغ بعض ما يشعر به، أو نقله إلى أقرانه، في صورة حكايات يحكيها، أو روايات ينسجها خياله، يفرغ بها ذلك الفيض اللذيذ، الذي ينسكب منه مرغماً، من الأعماق إلى الأطراف، مجاهداً للإفصاح عن نفسه، وإعلان وجوده، أو يحاول إثبات أنه يختلف، دون أن يدري حتى فيم يختلف !!..

ثم إنه لا يبدأ حتماً مع مرحلة النهم لكل ما هو مطبوع، ولا شراهة التهام الكتب والمجلات، فكثيرون يصابون بهذا، دون أن تظهر عليهم أعراض الكتابة والابتكار ...

هناك حتماً بداية للمشوار ...

للانطلاق ...

لتلك المرحلة، التي يدرك فيها المرء أن كيانه الجسدي، لم يعد باستطاعته كبت تلك الموهبة داخله، وأنه صار من المحتّم عليها أن تنزع قيودها، وتحطّم أسوارها، وتفلت من حصارها ... وتنطلق ..

ومن هذا المنطلق، وجدت أن الانطلاقة الحقيقية تبدأ مع حرب أكتوبر ١٩٧٣م، وبالتحديد مع أولى خطواتي في كلية طب طنطا، عام ١٩٧٤م ؛ والتي دخلتها مرغماً، إرضاءً لأسرتي؛ وطاعة لمجموع، ونظام تعليم فرضه علينا فكر لا مجال هنا لمناقشته، ففي تلك

الفترة، كنت، كمعظم أبناء جيلي، شديد الشغف بالرواية البوليسية وروايات المخابرات والمغامرات، ومتابعاً جيداً لمؤلفات موريس لبلان، وآرثر كونان دويل، وأجاثا كريستي. وكنت عاشقاً، في الوقت نفسه، وعلى خلاف أقراني، لروايات الخيال العلمي، أجد فيها متعة خاصة، وأسبح بخيالي مع عظماء أدبائها، من جول فيرن، إلى هـ. ج. ويلز، إلى آرثر كلارك، وإيزاك أزيموف، ومغرماً في الوقت ذاته بلعبة الشطرنج، وكل الألعاب التي تخلط المتعة بالتفكير وإعمال العقل .... وعقب حرب أكتوبر، حمل وجداني كله مشاعر جديدة تماماً ... مشاعر الوطنية والانتماء والعزّة، التي اشتعلت في نفوسنا جميعاً، وأفاضت علينا فيضاً وطنياً، غمرنا جميعاً، وغيّر مع النصر الكثير من مفاهيمنا، وزرع فينا العديد من الأحلام والآمال ..

كنت ككثيرين متعلقاً بأرسين لوبين، وشيرلوك هولمز، ومس ماربل، وهيركويل بوارو، وأغرق مع ما في رواياتهم من حبكة ومتعة وغموض وإثارة، ولكنني فجأة، وبعد نشوة نصر أكتوبر، بدأت أراهم على نحو مختلف تماماً، فلم يعد أحدهم يناسب تقاليدي، أو فكري، أو معتنقاتي الدينية ....

كنت أرى، على الرغم مما في رواياتهم من متعة وإثارة، فهم غربيون، لا يناسبون تقاليدنا، ولا مفاهيمنا، ولا حتى ديننا، وعلى الرغم من هذا، فهم يبهرون شبابنا، ويبدلون تفكيره، ويفسدون معتقداته، والصحافة تهلّل لهم، وتفرد الصفحات للحديث عن مبتكريهم، دون أن تنتبه إلى ما يمثله هذا من خطر ...

وربما لهذا، بدأ ينمو في أعماقي غضب ما، يتصاعد مع الوقت، ويمتزج مع شعور بالخطر، وإحساس قوي بضرورة وجود وسيلة لمواجهة هذا، وعندما بلغت عامي الأخير في الكلية، كنت قد وضعت لنفسي فكرة خاصة، فقد قسمت سبب نجاح وانتشار هذه الروايات والشخصيات إلى قسمين، الشخصية الروائية المبهرة، وأسلوب المتعة والغموض والإثارة والتشويق ....

إنها إذن مسألة أسلوب، اعتمد على شخصية مبهرة، ذات سمات لا تتناسب معنا أبداً ....

ومن هذا المنطلق، بدا لي الحل، ولا يزال، سهلاً وبسيطاً؛ فالشباب يسعى وراء الأسلوب، وينبهر بشخصية غربية، فلنمنحه إذن شخصية عربية، ترعى ثقافته وتقاليده ودينه، وتحرص على انتمائه، ونضعها في صورة مثيرة، غامضة، جذّابة مبهرة ...... باختصار أن نعطيهم ما يريدون، ولكن كما نريد ...

وفي الوقت نفسه، ودون أن أتوقّف عن متابعة روايات الخيال العلمي، التي كانت ومازالت تبهرني، رحت أدرس مراحل تطوّر الرواية البوليسية، التي بدأت كرواية مثيرة فحسب، تعتمد على الكثير من المصادفات والمفارقات، ثم لم تلبث أن دخلت عصر آرثر كونان دويل، الذي حوّلها إلى روايات جادة، جذبت كبار القوم، لما تعتمد عليه من أسلوب علمي، في الاستنباط والاستدلال، أشبه بعمل المعمل الجنائي، وخطوات منطقية، ذات منهج

واضح لكشف الجاني، أو حل اللغز، الذي يبدو في البداية شديد الغموض، ثم جاءت بعده أجاثا كريستي، لتقفز بفن الاستدلال إلى مرحلة شديدة الرقيّ، حيث لم تعتمد على الأدلة المادية وحدها، ولكن على العوامل والتأثيرات النفسية أيضاً، مما كان له أكبر الأثر، في رقيّ الرواية البوليسية، ووضعها في مصاف الروايات العظيمة، حتى إن عالماً فذاً، مثل ألبرت أينشتاين، صاحب النظرية النسبية، لم يكن يقرأ سواها ...

في نفس هذا الوقت، كان الأستاذ محمود سالم قد أدخل فن الرواية البوليسية إلى مصر، وفتح الباب أمام العديدين لتقديم نماذج أخرى، لم تنجح في التفوّق عليه، ولكنها كانت بداية ضرورية، ولقد اتخذت رواياته اسم الألغاز؛ لأنه كان يبدأ كل رواية منها بكلمة (لغز)، وكانت بسيطة نسبياً، مما كان له أيضاً أكبر الأثر، في المحاولات التي أتت بعده، والتي سعى معظمها لتقليده ...

وفي الوقت ذاته ظهر أستاذ روايات الخيال العلمي المصرية، وأستاذي على كل المستويات، الأستاذ نهاد شريف، الذي بعث في نفسي الأمل، مع الأستاذ محمود سالم، في إمكانية أن يتحوّل حلمي إلى حقيقة، دون أن أدري أن هذا أمر عسير المنال إلى حد كبير، في مجتمع اعتاد نمطية أدبية معيّنة، يحرص عليها ويتمسّك بها، ويحارب في شراسة كل ما هو سواها، دون أن ينتبه إلى أنه بهذا يقتل الأساس الرئيسي للأدب والإبداع، فلو أننا تمسكنا بالقديم، مع شديد احترامي له، وحاربنا كل جديد؛ لمجرّد أنه يختلف، لظل العالم محلك سر، ولجمد الفكر، ومات الإبداع، الذي هو أساس كل الفنون والآداب، حتى إننا نصف كل الموهوبين بأنهم مبدعون، وهذا لا يتأتى دون ابتكار وتجديد ...وقبل تخرّجي من كلية الطب ببضعة أشهر، كنت قد وضعت الخطوط العريضة لعملي الأوّل، وللشخصية التي أردت بها منافسة شخصيات عالية راسخة في كل الأذهان، أو ربما مزجتها كلها ببعضها البعض، وصنعت منها شخصية عربية، تصوّرت أن سوق النشر سيستقبلها باحترام، فحملت كشاكيلي، التي بدأت بتدوين خواطري فيها، ثم لم تلبث أن تحوّلت إلى محاولات روائية محدودة، وسافرت إلى القاهرة؛ لأعرضها على دور النشر هناك، وزرت في يوم واحد ثلاث دور نشر، حكومية وخاصة، وكلها رفضت شخصيتي بمنتهى العنف، وواحدة منها كانت شرسة أيضاً في رفضها ...

ولو أنهم رفضوها لركاكة الأسلوب، أو ضعف الفكرة، أوسوء المعالجة، أو حتى قصور اللغة، لما ضايقني هذا أبداً، ولكن المشكلة أنهم جميعاً رفضوها لنفس السبب، الذي كتبتها من أجله ...

رفضوها لأنها بطولة فردية ...

وفي كل دار نشر، سمعت محاضرة عن ضرر الشخصية الفردية، وتأثيرها السلبي على الشباب، وضرورة تعويدهم على العمل الجماعي وروح الفريق، ونسوا جميعهم أن السوق زاخر بالشخصيات الفردية، التي يتابعها الشباب وينبهرون بها، ويسعون لتقليدها أيضاً، بل وأن الأساتذة الكبار في الصحافة يتحدثون عنها، كما لو كانت معجزات أدبية، وعندما

جرؤت على قول هذا لأحدهم، والإشارة إلى أن كتاباتي هي محاولة للتصدّي لهذا، كان جزائي هو الطرد في شراسة وعنف ...

وعدت إلى طنطا، غير قادر على استيعاب فكرهم أو وجهة نظرهم، المغرقة في الأكاديمية، والقاصرة عن إنقاذ شبابنا من فخ الشخصية الغربية، ومازلت على رفضي لوجهة نظرهم، بعد كل هذه السنوات، وربما كان لرفضي هذا أكبر الأثر في مستقبلي؛ لأنه جعلني أواصل محاولاتي، على الرغم من كل ماسمعته، وكل ما أصابني ...

وبعد تخرّجي من الكلية، سافرت بإرادتي لقضاء فترة التكليف الإجباري، في قرية أبو دياب شرق، في حضن جبال محافظة قنا، وكان لهذا أيضاً أكبر الأثر، في مسار حياتي كله؛ فهناك، لم يكن لديّ إرسال إذاعي أو تليفزيوني، ، وكانت متعتي الوحيدة والأساسية هي القراءة، لذا فقد كنت أسافر في نهاية كل أسبوع إلى مدينة قنا، وأتجه فور وصولي إليها إلى دار المعارف، حيث أبتاع كومة من الكتب والروايات، في كافة المجالات؛ لتكون أنيسي وسط الجبال، ومع فترات الفراغ الطويلة، التي أقضيها هناك، وكنت ألتهمها في نهم، يفوق حتى نهمي القديم، وأقرأ في كل المجالات تقريباً، من العلوم إلى السياسة، إلى الدين، والصهيونية والتاريخ وكتب النقد الأدبي، وحتى كتب الإحصاء والحسابات ...

وعندما عدت إلى بلدتي، بعد انتهاء فترة التكليف الإجباري، كنت قد قرأت طناً من الكتب والروايات، والأهم هو أنني عدت أكتب في كشاكيل جديدة، حملت عشرة منها في رحلة عودتي، وكل صفحة فيها مغموسة بحبر قلمي، وخلاصة أفكاري ...

وبعد عودتي، وبسبب مشكلات بيروقراطية سخيفة، تعاني منها معظم دول العالم، بكل مستوياتها، على عكس ما يتصوّر البعض، عانيت من أزمة مالية طاحنة، منعتني من شراء كتب أو روايات جديدة، وبالنسبة لي كان هذا هو العذاب بعينه، حتى قرأت في دورية رسمية إعلاناً عن دار نشر، تطلب كتّاباً شبابًا، لكتابة روايات الخيال العلمي ...

لحظتها أشرق الأمل في نفسي مرة أخرى، فأنا أعشق روايات الخيال العلمي، وأعشق الرواية البوليسية أيضاً، فلماذا لا أمزج هذا بذاك، خاصة وأن رواية الخيال العلمي هي أسلوب يطرح سؤالاً (من فعل هذا ؟!..) أو (كيف حدث هذا ؟!..)، وأحد أعظم سماتها، هو أنه من الممكن أن توضع في عشرات الأشكال، من الاجتماعي، وحتى السياسي، فلماذا لا نختبرها في الخيال العلمي أيضاً ؟!..

كانت تجربة جديدة، ولكنني أقدمت عليها، وأرسلت إلى دار النشر قصة خيال علمي كما طلبت، ولكنها تتبع منهج الرواية البوليسية، كما أرغب .... والمفاجأة أنني ربحت، وتعاقدت مع دار النشر، وتحقّق حلمي أخيراً، وصار من الممكن أن أرى اسمي مطبوعاً على الورق ... والأجمل أن الأستاذ حمدي مصطفى، صاحب دار النشر، شخصية متفتحة للغاية، واقتنع بأنه لدي ما يمكن أن أقدمه، فمنحني حرية لا محدودة، في كتابة كل ما يحلو لي، دون أية قيود، مما جعلني أتذكّر لحظتها قول بوجارت "الفرصة لا تأتي إلا لمن يستحقها"

وأدركت أن الفرصة التي أحلم بها منذ سنوات قد أتت، وعليّ أن أحسن استغلالها، إلى أقصى حد ....

وطوال سنوات، رحت أفرغ مخزون عمري كله، وأعيد كتابة وصياغة ما حملته كشاكيلي القديمة، التي مازلت أحتفظ بها، وتصوّرت أن الحرب قد وضعت أخيراً أوزارها، وستتخذ الحياة مسارها، ولكنني، ومرة أخرى، كنت واهماً، فما إن بدأت أعمالي تنتشر وتلقى رواجاً، حتى واجهت حرباً عنيفة للغاية، بدأت بتجاهل تام، ثم انتقلت إلى مرحلة الهجوم الضاري ....

في البداية قيّموا أعمالي باعتبارها كتابات أطفال، ومرة أخرى بدون أى سبب علمي أو منطقي، فعندما سألت أحد النقاد عن السبب، أجابني بأن حجمها يفرض عليها هذا؛ لأنه نفس حجم كتابات الأستاذ محمود سالم، المعروفة بالألغاز، ولم يكن هذا في نظري تقييماً يستحق الاحترام، على أي نحو كان، فنحن لا نصف مادة ما بأنها خشب مثلاً، لمجرّد أن شكلها الخارجي يبدو كذلك، وإنما نصفها بأنها خشب، لأن الصفات الفيزيائية والكيميائية والبيولوجية للخشب تنطبق عليها، ووصف كتابات ما بأنها كتابات أطفال، يأتي من دراسة أسلوبها، ولغتها، والمفاهيم التي تطرحها، وأمور أخرى كثيرة، وليس أبداً لأن شكلها يوحي بهذا، أما من يقول إن موضوعاتها تندرج تحت أدب الأطفال، فهذا يقودنا إلى سؤال هام: لماذا لا تصنّف هذه النوعية باعتبارها كتب للصغار، في أية مكتبة عالمية، وكلها صارت موجودة الآن على شبكة الإنترنت ؟!...

إنها ليست النوعية إذن، بل هو الفكر، الذي يرفض كل جديد، ويحارب كل ابتكار، ويصر علي التعامل مع الأدب بتعال غير مبرّر، لأن الأديب المثقّف الحقيقي لا يمكن أن يرفض شيئاً، فقط لأنه لا يناسبه، أو لا يروق له ...

وأدب الأطفال أدب عظيم، يفوق في عظمته ما أكتبه ألف مرة، ويحتاج إلى قاموس لغوى خاص، ومفاهيم تناسب الصغار، ولا تفسد عقولهم، ولكن المضحك في مشوار حياتي، هو أنهم صنفوها ظلماً بأنها أدب أطفال، ثم حاربوها بعنف؛ لأنها لا تناسب الأطفال، دون أن ينتبهوا إلى ما في هذا من تناقض ومفارقة، ولكن هذا لم يستوقفني والحمد لله عزّ وجلّ، ربما أيضاً لأنه لم يكن علمياً، ولكن كان له تأثير بالتأكيد على مسار حياتي، وخاصة عندما قضيت أربعة عشر عاماً، حتى أمكنني دخول اتحاد الكتّاب، الذي أصرّ بعض أعضائه على أن كتاباتي مجرّد تيك أواي، ولا ترقى لمستوى الانضمام للاتحاد، حتى تدخّل الكاتب الكبير إبراهيم عبد المجيد، وتعاون معي الدكتور مرعي مدكور، وتم قبولي أخيراً عضواً بالاتحاد، الذي لم يساندني عملياً أو أدبياً، في أية أزمة مررت بها ...

كل هذا والناقد نفسه يصر على أن كتاباتي هي كتابات أطفال، على الرغم من أنه يؤكّد في زهو، لم أدر سببه، حتى لحظة كتابة هذه السطور، أنه لم يقرأ حرفاً واحداً مما أكتبه؛ لأن هذه النوعية لا تستحق القراءة !!!!.....

المهم أنني واصلت مشوار الحياة، ورحت أحاول مواكبة التطورات والمتغيرات من حولي، والتعبير عنها في رواياتي، من علم وتطوّر واقتصاد وحتى سياسة، حتى جاء يوم، تقدّمتُ فيه للترشيح؛ لنيل جائزة الدولة التشجيعية في أدب الخيال العلمي، بعد محادثة مع الدكتورة هدى وصفي، وفوجئت بتوفيق من الله تعالى بفوزي بالجائزة، التي حملَتْ في الوقت ذاته، وإلى جوار اسم الرواية الفائزة واسمي، اسم السلسلة، التي هوجمت بسببها لما يقرب من ربع قرن، ليتوّج هذا مشوار حياة، مازالت مستمرة، ومازال الناقد نفسه يحيا في غيبوبته وإصراره، حتى إنه هنأني، عند فوزي بجائزة الدولة التشجيعية في الأدب، على فوزي بجائزة أدب الأطفال !!...

وكان هذا يعني بالنسبة لي، أن الحرب مازالت لم تضع أوزارها بعد ...

حرب قلم .... أنهكه قتال ..

أدبي.

فن الفهم : بحث فى تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلايرماخر ودلتاى

عطيات أبو السعود

فن الفهم
بحث في تأصيل المفهوم عند
فيكو وهردر وشلاير ماخر ودلتاي

عطيات أبو السعود

إن الأحداث المضطربة التى يعيشها العالم الآن ونحن فى السنوات الأولى من القرن الحادى والعشرين تفرض علينا التفكير والتأمل فى الأسباب التى أدت إلى ما آل إليه الوضع الراهن فى عالمنا الأرضى وربما كان أحد هذه الأسباب وأهمها هو سوء الفهم الذي أدى إلى صدامات مسلحة وارتكاب جرائم فى حق الإنسانية تشهد عليها أحداث التاريخ. وقد حدث سوء الفهم هذا على مستويات عديدة؛ فهناك سوء فهم للتراث الثقافى سواء القومى أو العالمى، وهناك عدم فهم متبادل بين أفراد يظلهم مجتمع واحد، كما أن هناك حالة من اللاتفهم تسود شعوب العالم، حدث هذا كله على الرغم من التقنية الحديثة وما أحدثته من ثورة فى المعلومات والاتصالات التى كان من المفترض أن تعمل على ازدياد أواصر التواصل بين الشعوب والأفراد، إلا أن هذه التقنية لم تحصد سوى الفرقة والتشرذم والتفكك بين أوصال القرية الكونية كما يحلو للبعض أن يصف عالمنا الآن. هذا الوضع الراهن يفرض علينا ضرورة إعادة طرح قضية الفهم بعد أن ساد اللافهم حياتنا وأصبح سمة أساسية تشهد عليها الصراعات الدولية المسلحة والحروب الأهلية بين أبناء المجتمع الواحد.

لاشك أن الفهم يرتبط ارتباطا وثيقا بالمعرفة، واحتياجنا الشديد للفهم يتطلب إعادة تنظيم المعرفة التى اكتسبناها من الإرث الثقافى لمواجهة متطلبات عالم متغير يحتاج إلى الفهم، فهم أنفسنا وفهم الآخرين، ولكننا نحتاج قبل كل هذا إلى فهم الفهم نفسه، وبمعنى آخر نريد أن نفهم الفهم من جديد. نحن فى حاجة إلى تعلم "فن الفهم"، تعلم كيف نكتسب الفهم الإنسانى وكيف يتحقق الفهم بمستوياته المختلفة - سواء كان هو الفهم العقلى أو التفهم الإنسانى - بين أفراد المجتمع الواحد من ناحية، وبين الثقافات والشعوب المختلفة من ناحية أخرى. لأن كلا من الفهم والتفهم يضفى الطابع الإنسانى على العلاقات الإنسانية، أو بمعنى آخر - إذا تحدثنا بلغة العصر - فنحن نحتاج إلى عولمة الفهم الإنسانى لأن الصراعات العالمية تكشف عن حاجتنا إلى الفهم المتبادل.

وحقيقة الأمر أن هذا هو الشغل الشاغل الآن لكل فلاسفة التأويل فى الفكر المعاصر وعلى رأسهم جادامر الذى عرف الهرمنيوطيقا بأنها "فن الفهم". ولكن هل هذا التعريف يعد تعريفا جديدا استحدثته فلسفة التأويل المعاصر على لسان جادامر، أم إنه يعود إلى أبعد كثيرا من هذا التاريخ؟ وإذا كانت الإجابة على هذا السؤال بنعم، فمن هم الفلاسفة أو المفكرون الذين أخذوا على عاتقهم الاهتمام بمفهوم "الفهم"؟ وإلى أى حد أسهم هؤلاء الفلاسفة فى تأصيل هذا المفهوم؟ وهل وجدت آراؤهم صدى فى توجهات الفكر المعاصر؟ ولماذا نحاول فى مثل هذا البحث أن نؤصل لمفهوم الفهم ونلمس جذوره التى امتدت إلى مايزيد على القرنين قبل فلاسفة التأويل ونقاده المعاصرين؟ هل سيكون فى هذا إضافة لها قيمتها إلى أصول مفهوم الفهم وتطوره؟ وهل ستكون هذه المحاولة مجدية فى تعميق الدراسات المتلاحقة عن فلسفة التأويل؟ سنحاول فى هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات فحين نعود قليلا للوراء نجد الاهتمام بمضمون الفهم عند بعض الفلاسفة الذين سنقتفى آثارهم فى هذا البحث لنرى مدى إسهامهم فى تأصيل هذا المفهوم مما يضطرنا إلى العودة إلى القرن السابع عشر عند الفيلسوف الإيطالى جيامباتيستا فيكو حيث كان الفهم هو المحصلة النهائية لفلسفته التاريخية. ثم نرى كيف ساهم الفكر الألمانى الحديث بعد ذلك فى إلقاء المزيد من الضوء على مفهوم "الفهم" عند الفيلسوف والأديب الألمانى جوتفريد هردر، إلى أن تبلور هذا المفهوم وأصبحت كلمة Verstehen أى الفهم أو التفهم فى اللغة الألمانية هى الشغل الشاغل لشلايرماخر اللاهوتى ومفكر القرن الثامن عشر، حتى تأكدت عند فيلسوف الحياة فيلهلم دلتاى. وسنتتبع هؤلاء الفلاسفة الأربعة الذين يمكن النظر إليهم على أنهم المؤصلون الأول لمفهوم الفهم.

فيكو: كان جامباتيستا فيكو (١٦٦٨ -١٧٤٤) المؤرخ وفيلسوف التاريخ الإيطالى من أوائل الفلاسفة المؤصلين لمفهوم الفهم. وعلى الرغم من أن الاهتمام الحقيقى بفيلسوف نابولى - حيث ولد وعاش طوال حياته - لم يبدأ إلا بعد مرور مائة عام على وفاته، وعلى الرغم أيضا من هذا التجاهل الذى استمر طويلا، فهو يعد المؤسس الحقيقى لمفهوم الفهم التعاطفى للتاريخ البشرى فى الفكر الفلسفى الغربى، وإذا كانت كلمة الفهم لم ترد كأحد المصطلحات الأساسية فى فلسفة فيكو، إلا أنها الطابع العام لكل فلسفته ومنهجه وتفسيره للعملية التاريخية.

وتتركز فلسفة فيكو فى أهم مؤلفاته "العلم الجديد فى الطبيعة المشتركة للأمم" ويتناول القسم الأول منه الجانب النظرى من العلم الجديد ويتضمن ثلاثة موضوعات رئيسية: الأصول والمبادئ ثم المنهج. أما الأصول فتحوى مجموعة من المسلمات أو البديهيات التى يلتزم بها الباحث أو يفترضها عند دراسة تاريخ تطور الشعوب بصفة عامة والقديمة منها بصفة خاصة، فهى القواعد التى يجب أن يقوم عليها البناء التاريخى. وقد قدم فيكو مجموعة من المسلمات الفلسفية واللغوية يبلغ عددها مائة وأربع عشرة مسلمة. وعلى الرغم من كثرة المسلمات وتنوعها إلا أنها تتناول بعض الأفكار الرئيسية الهامة التى يكاد فيكو أن يؤكدها فى كل سطر من سطور مؤلفه، وأهم هذه الأفكار أن الإنسان هو صانع تاريخه وأنه لا

يستطيع أن يعرف إلا مايصنعه بنفسه، وهذه هى الفكرة الرئيسية التى تقوم عليها نظرية المعرفة عنده. ومن الأفكار الهامة أيضا التى تكشف عنها هذه المسلمات فكرة أن البداية التاريخية كانت بداية شعرية، فالأشعار والأساطير كانت سجلا مدنيا لتاريخ الأمم والشعوب. والعلم الجديد يدرس تاريخ الأفكار البشرية ليجد فى النهاية أن هناك تاريخا مثاليا أبديا مرت به كل الشعوب ـ كل على حده ـ فى مرحلة نشأتها ونموها وتطورها ونضوجها ثم تدهورها وسقوطها.

أما المبادئ فهى التى اكتشفها العلم الجديد فى كل المجتمعات البشرية وتتمثل فى الدين والزواج ودفن الموتى. وأما عن المنهج فقد حدد فيكو منهج علم التاريخ بالنسبة لمناهج العلوم الأخرى كالرياضيات والعلوم الطبيعية لاختلافه عن كل منهما. ويتناول القسم الثانى من " العلم الجديد " الحكمة الشعرية، وهو يؤكد على شاعرية الشعوب الأولى. وهو الجزء الذى أفرده فيكو لمناقشة كيف أن مؤسسى الشعوب والنظم البشرية كانوا فى الأصل شعراء بالفطرة مثل هوميروس، أو كانوا حكماء يفكرون من خلال تصورات خيالية، وهذا هو مفتاح " العلم الجديد " الذى اكتشفه فيكو والذى حاول أن يثبت فيه أن حكمة القدماء كانت شعبية ولم تكن فلسفية، شعرية لا عقلية، عملية لا نظرية.

كانت نقطة الانطلاق فى فلسفة فيكو هى نقده لنظرية المعرفة الديكارتية وبخاصة نظرتها للتاريخ كمجموعة من الحقائق المضطربة وسلسلة رديئة من الحكايات السخيفة. هاجم فيكو نظرية ديكارت للمعرفة بما تضمنته من ألوان أخرى من المعرفة. وقام نقد فيكو لديكارت على تأكيد البعد التاريخى والاجتماعى للإنسان، لأن الإنسان ـ فى رأيه– شخصية متكاملة، وهو ليس عقلا فحسب بل خيال وانفعال وعاطفة. وينتهى فيكو من نقده لنظرية المعرفة الديكارتية إلى أن دراسة التاريخ تختلف عن دراسة الرياضيات والطبيعة. و قد تبلورت فكرة التاريخ لأول مرة لدى فيكو فى نظرته إلى التاريخ بوصفه نشأة الجماعات الإنسانية وأنظمتها وتطورها، لقد خلق الإنسان صرح الحياة الاجتماعية من العدم، لهذا كانت كل صغيرة وكبيرة فى هذا الصرح عملا من أعمال الإنسان يعرفه العقل على حقيقته حق المعرفة.

حدد فيكو القواعد التى يجب اتباعها لدراسة أصول التنظيمات البشرية، وإذا كان قد عارض المنهج الرياضى لديكارت، إلا أنه لم يرفضه لذاته ولكنه رفض تطبيقه فى مجال التاريخ، وحدد منهج علم التاريخ بالنسبة لمنهجى الرياضيات والعلوم الطبيعية. ولم يكن تحديد فيكو لمنهج علم التاريخ أو موضوعه وليد نظرة نقدية لمناهج وموضوعات العلوم الأخرى فحسب، بل أسهمت عدة علوم فى تشكيل نظرته إلى منهج علم التاريخ وموضوعه أهمها دراسته للغويات. فالاشتقاقات اللغوية تكشف عن أسلوب الحياة والتفكير لدى شعب ما، والتعرف على طريقة شعب ما أو أسلوب حياته يستلزم دراسة اللغة وتتبع التطور الذى طرأ عليها خلال عصور التاريخ كما تنص على ذلك المسلمة رقم ١٦ : "الإرث الشعبى له أسس مشتركة بفضلها ظهرت التقاليد للوجود واحتفظت بها شعوب كاملة لفترات طويلة من الزمن". كما تنص أيضا المسلمة رقم ١٧ : على أنه "ينبغى أن تكون اللغات الشعبية شواهد

عظيمة الشأن عن العادات القديمة التى كانت تمارسها الشعوب فى الوقت الذى نشأت فيه هذه اللغات" [١].

وإذا كان فلاسفة العقل لا يعترفون بشيء واحد بين البشر سوى العقل الذى يفترضون أنه مشترك بين الجميع وأن ما هو خيال وانفعالات فهو سبب الفرقة بين البشر، فإنهم ينقلون هذا العقل عن طريق الفكر إلى فجر البشرية لعجزهم عن تكوين فكرة عن الأشياء البعيدة والمجهولة، ومن ثم يتصورونها على نمط الأشكال التى يعرفونها وهذا ما أكده فيكو فى المسلمة رقم ١ من مسلمات علمه الجديد والتى تنص على: "أن العقل الإنسانى يجعل من نفسه مقياسا للحكم على الأشياء جميعا كلما ضل فى الجهل". ويؤكد هذا المعنى أيضا فى المسلمة رقم ٢ والتى تنص على أن: "حكم العقل البشرى على الأمور المجهولة والبعيدة على أساس الأمور المألوفة له والقريبة منه" [٢].

وقد حاول فيكو أن يقلب هذه الآراء معتمدا على فقه اللغة، وذلك لكى يثبت أن بين البشر وحدة لا تقوم على العقل، فالسمة الأساسية فى تفكيره هى بغير شك ذلك الجهد الذى بذله لإثبات أن كل العلاقات الاجتماعية كانت فى أحد العصور قائمة على معتقدات ترجع إلى الخيال. بل إن هناك حسا مشتركا أو حكما بغير تأمل يمكن أن نجده عند كل الطبقات وكل الشعوب بل والجنس البشرى بأكمله. فالأفكار الواحدة تنشأ فى نفس الوقت عند شعوب بأكملها يجهل بعضها البعض، وهناك قوانين واحدة أو مشتركة بين الأمم لاتنبع من العقل، وهذا ماتنص عليه المسلمة رقم ١٣ التى تنص على: "أن نشأة الأفكار المتشابهة عند شعوب مختلفة لا يعرف بعضها بعضا، لابد أن يكون لها أساس مشترك من الحقيقة" [٣].

وضع فيكو نظرية جديدة فى المعرفة التاريخية يعارض بها نظرية ديكارت للمعرفة، تقوم هذه النظرية على مذهبه فى الحقيقة وهى أن الحق والفعل مترادفان، فالشرط الضرورى لمعرفة أى شئ معرفة حقيقية هو أن يكون العارف قد صنعه بنفسه ويكون لديه اليقين بهذا المعنى: " اخلقوا الحقيقة التى تريدون معرفتها.. أما أنا فسوف أقوم أثناء التعرف على الحقيقة بصنعها بطريقة لا تدع مجالا للشك فيها مادمت أنا الذى انتجتها بنفسى" [٤] وهذا النمط من المعرفة المباشرة ليس استقرائيا ولا استنباطيا ولكنه نسيج وحده ذو طابع فريد ومتميز ويمكن وصفه وتحليله بعوامله الذاتية، كما نتعرف عليه من تجربتنا عندما نرى حياتنا من الداخل. وتؤكد نظرية فيكو للمعرفة جانبين: الذاتية والموضوعية، بمعنى أن هناك نوعا من الجدل بين الفكر والواقع، فالإنسان يوجد تنظيماته الاجتماعية، ومن خلال تفكيره فى هذه التنظيمات تنبثق تجارب جديدة بتنظيمات جديدة، فتأكيد الذات البشرية مسألة أساسية لأنها هى الذات التى صنعت التاريخ.

وخلاصة نظرية المعرفة عند فيكو أن العقل يعرف نفسه من خلال دراسة الأشكال التى يظهر فيها، فو يظهر مثلا فى التنظيمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفن والقانون واللغة..الخ، أى يتجلى فى كل مظاهر الحضارة. وبهذا يعد فيكو أول من قدم نظرية تاريخية عن حقيقة التغير من خلال تفسيره للتاريخ باعتباره عملية عقلية منظمة وخلاقة، فمن خلال التاريخ الذى يتألف من أحداث ووقائع ومؤسسات اجتماعية تعبر عن أحوال العقل يصبح هذا العقل نفسه موضوعا للمعرفة. لقد أراد فيكو أن يجعل من العلم الجديد علما

بشريا على نمط العلوم الطبيعية. بل أن منتجات هذا العلم البشرى أكثر قابلية للفهم والتعقل من أى علم طبيعى لأن العلم الجديد يعتمد على الصنع البشرى، ومعرفتنا بهذا الصنع تنطوى على المعرفة بتحولات العقل، وهى معرفة يحققها الإنسان عن طريق نوع من التأمل الذاتى. فمعرفة العالم البشرى ممكنة لأن الإنسان هو الذى صنع محتوياته، بل إن المبدأ الأول الثابت عند فيكو يفترض أن الإنسان بالتأكيد هو الذى صنع عالم الأمم، والتاريخ يكون أكثر يقينا عندما يرويه صانع الأحداث نفسها. ولهذا يستطيع البشر أن يفهموا العالم الذى صنعوه بأنفسهم لأن المبادئ التى قام عليها يمكن إعادة اكتشافها فى داخل العقل البشرى، أى فى نطاق التحولات التى تعرض لعقل من يتأمل ذلك التاريخ الماضى. ويتم التعرف على هذه التحولات عن طريق التأمل الذاتى وهو منهج فيكو فى دراسة التاريخ ويعتمد على الاستبطان كشكل من أشكال التفكير، ولكن الاستبطان عنده ليس بالمعنى المفهوم فى التحليل النفسى، وإنما هو استبطان للذات التاريخية، أى إعادة بناء نقدى للفكر الماضى.

بذلك تكون عملية إعادة البناء التاريخى بمثابة اكتشاف لتحولات العقل البشرى التى لابد للمؤرخ أن يتمثلها ليعيد بناء موضوع المعرفة بإعادة اكتشاف الذات التاريخية، فهناك تواصل بين الحاضر والماضى يصنعه المؤرخ بخياله الخلاق. والمؤرخ عندما يعيد بناء الماضى، أى عندما يقدم تقريرا تاريخيا عنه، هو فى الواقع يمارس نوعا من معرفة ذاته التاريخية كبشر أو كإنسان أثناء تعرفه على ماصنعته ذوات بشرية أخرى فى الماضى. فالخيال هو الذى يعيد بناء الماضى، وعن طريق هذا الخيال نكتسب معرفة عن البشر الآخرين فى أمكنة وأزمنة أخرى، وليس معنى هذا أن المسألة أصبحت ذاتية، بل معناه أن ذات المؤرخ تحاول أن تفهم أسباب تطور الطبيعة البشرية ومراحل تطورها على نحو ماتوجد هذه الطبيعة فينا وبقدر مانستطيع فهمها؛ فالذاكرة والخيال وتحولات عقلنا البشرى تزودنا بأدوات أساسية للفهم تعتمد عليها الدراسات الإنسانية إلى أقصى حد. وفهمنا لتطور الطبيعة البشرية أو بالأحرى لضرورة تطورها على نحو معين نتيجة لظروف وأسباب محددة هو جزء مما هو بشرى كما جاء فى المسلمة رقم ١٤ حيث تؤكد: "تنشأ التنظيمات الاجتماعية نشأة فطرية مع البشر رغم أنها تختلف أحيانا فى التفاصيل طبقا للزمان والظروف" ويؤكد فيكو على هذا المعنى أيضا فى المسلمة التالية لها رقم ١٥: "ترجع طبيعة التنظيمات الاجتماعية وخصائصها إلى أسلوب نشأتها ومولدها وزمن هذه النشأة وظروفها"(٥).

يفضى هذا إلى أن تاريخ التنظيمات البشرية يتحدد بتطور الطبيعة البشرية، لم يتصور فيكو العقل كماهية مستقلة ولم ينسب له أى قدرة ذاتية على التطور، ولم يجعله سببا من أسباب التطور التاريخى. إن العلة الأساسية للتغير الاجتماعى أو التطور التاريخى عنده هى الطبيعة البشرية نفسها كما تتطور فى ظروف تاريخية واجتماعية محددة. وهذه الطبيعة البشرية التى ينشأ عنها كل شئ لا توجد منعزلة عن شبكة التنظيمات البشرية التى أوجدتها؛ فهى ليست شيئا متعاليا على عادات البشر وقوانينهم، والبشر أنفسهم فى مرحلة معينة هم التعبير الحى عنها وتاريخهم هو تاريخها. والطبيعة البشرية التى هى علة التطور التاريخى ليست جوهرا ثابتا مطلقا بل طبيعة متغيرة ومتطورة. والتطور التاريخى عند فيكو ليس دائما تطورا إلى الأمام؛ فهناك عصور انهيار وتدهور فى مسار التاريخ يعقبها عصور

ازدهار من جديد. وهذه فكرة مختلفة عن فكرة التقدم كما سادت فى عصر التنوير وهو نفس العصر الذى ينتمى إليه فيكو وإن اختلفت نظرته إلى التقدم عن نظرة فلاسفة هذا العصر.

لقد كانت السمات الأساسية للتنوير هى الإيمان بالعقل والأمل فى القادم الجديد والوعى المتفائل بالتقدم. لقد أحس الإنسان فى هذا العصر بأنه بلغ سن الرشد وجاوز المرحلة التى كانت تفرض فيها الوصاية عليه. والتقدم لدى فلاسفة هذا العصر تقدم علمى يسير فى خط مستقيم، وتقدم تنتهى فيه الحروب ويسود السلام. مثل هذه النظرة المتفائلة لفكرة التقدم لا نجدها عند فيكو. ولكن مما لاشك فيه أن مشكلة التقدم كانت من أكثر المشاكل التى تناولها بالدراسة العميقة واهتم بالظروف التى تسبب التقدم العقلى فى التاريخ البشرى، كما اهتم أيضا بالظروف التى تنحدر به نحو الفساد. لم يحصر الجنس البشرى فى مبدأ الوحدة كما فعل فلاسفة عصر التنوير، ولم ينظر للتقدم كضرورة تاريخية يفرضها تقدم العقل.

هردر: ولد هردر عام ١٧٤٤ فى بروسيا الشرقية وهى أيضا موطن كل من كانط وهامان[٥] وكلاهما كان له تأثير عليه. وعلى الرغم من إنكار هردر معرفته بفيكو إلا بعد عشرين عاما من وضعه لفلسفته التاريخية، إلا أن مترجمى سيرة فيكو الذاتية Bergin و Fisch[٦] يؤكدان – فى دراسة دقيقة قاما بها فى مقدمة هذه السيرة وتتبعا فيها رحلة كتاب فيكو "العلم الجديد" فى معظم الدول الأوروبية من خلال رسائل غير منشورة متبادلة بين كبار المفكرين - يؤكدان معرفته له قبل الشروع فى كتابة مؤلفه "أفكار عن فلسفة تاريخ الجنس البشرى"، هذا بالإضافة إلى أن هردر رحل إلى إيطاليا عام ١٧٨٩ ومكث فى نابولى - مسقط راس فيكو وموطنه – ثمانية أيام حصل خلالها مادة فلسفته التاريخية. وعلى الرغم من تأثره بفكر وفلسفة فيكو فمازال هذا التأثير يفتقر حتى الآن إلى الدليل المادى، ومع ذلك فإننا نجد الدليل الفكرى فى آرائه فى التاريخ التى وتشابهت إلى حد بعيد مع فلسفة فيكو الذى سبقه على الطريق الذى تصور هردر أنه لم يسبقه أحد فى السير عليه. لذلك فمن المرجح أنه عرف فيكو قبل الشروع فى كتابة مؤلفه "أفكار عن فلسفة تاريخ الجنس البشرى" عام ١٧٩١ بعد أن أصدر كتابه "فلسفة أخرى للتاريخ" عام ١٧٧٤.

انطلق هردر فى فلسفته التاريخية من الأشكال التعبيرية الأولى للمجتمعات البشرية القديمة كاللغة والأسطورة والفنون وهى الأصول التاريخية لبدايات الحضارة الإنسانية. وكان لابد فى رأى هردر من العودة لهذه الأصول لمحاولة فهم العقول البدائية للبشر الأولين، والتعرف على التنظيمات المختلفة التى أسسها الإنسان الأول والتى انتقل بفضلها من حالة البربرية والتوحش إلى مرحلة الإنسانية. ولكن كيف تناول هردر هذه الأصول التاريخية؟ لقد اهتم اهتماما خاصا باللغة وهى أول شكل من أشكال التعبير البشرى، وقدم أبحاثا فى أصل اللغة الألمانية، واسفرت أبحاثه عن تأكيد نتيجة سبق لفيكو أن أكدها وهى أن الشعر هو اللغة الأم التى سبقت النثر. ولقد عبر الإنسان الأول عن احتياجاته اليومية بشكل شاعرى تلقائى فنشأت الأغانى الشعبية للشعوب القديمة وهى - كما يرى هردر - أول شكل من أشكال التعبير اللغوى. ويرى أن هنالك أيضا شكلا آخر من أشكال التعبير الأولى وهو الأسطورة، فقد كانت الشعوب القديمة تتحدث بالشعر وتفكر بالأساطير، ولم تكن الأساطير

حكايات خرافية يقول بها الإنسان الأول، بل كانت الأسطورة رمزا يعكس الحياة العقلية والاجتماعية لهؤلاء البشر، فكل الشعوب البدائية فى محاولتها لفهم العالم رسمت صورة للكون على هيئة أساطير اصطبغت بلون من ألوان اللاهوت. يترتب على هذا أن العصور التاريخية الأولى لا تُفهم بالتحليل العقلى بل بالتعاطف الوجدانى، وكان هردر أول من نادى بفهم الكائنات البشرية ونشاطاتها عن طريق الاستشعار من الداخل أو الباطن Einfuhlung. كما لا تُفهم الحضارات القديمة بالتحليل المنطقى بل بالحدس، ولابد للمؤرخ أن يكون فنانا يتمتع بالحس التاريخى والخيال الخصب والبصيرة النفاذة ليلتمس طريقه إلى الحياة الداخلية لهذه الشعوب القديمة التى لم تصل بعد إلى مرحلة النمو العقلى. لذا حذر هردر المؤرخين كما سبق وحذر فيكو - من الحكم على العصور التاريخية المبكرة على أساس ثقافة عصرهم، وحثهم على ماسماه بالتعاطف مع هذه العصور ومشاركتهم أفكارهم البدائية مشاركة وجدانية: "ادخل فى صميم العصر وفى جغرافيته وتاريخه كله واشعر بأنك تعيش فيه حقا"(٧).

وفلسفة هردر التاريخية ترفض وجود قوانين ثابتة لحركة التاريخ، كما ترفض أيضا وجود مستويات للوعى والسلوك يمكن تطبيقها على كل البشر وفى كل العصور. إنها ترفض أن تفرض على المادة التاريخية نموذجا موحدا للتفسير، فقد كانت منهجية هردر تقوم على أن كل عصر تاريخى وكل حضارة لديها سمتها الخاصة وقيمتها الخاصة، وأن المجتمعات الإنسانية ليست شكلا واحدا بل لها أشكال متعددة. وأن كل مجتمع سواء كان صينيا أو هنديا أو مصريا أو يونانيا أو رومانيا قد نما وتطور بطريقة متميزة، واستجابة للظروف المحيطة به فى أزمنة وأمكنة خاصة. ولذلك يجب أن ننظر إلى المجتمع فى ذاته ومن أجل ذاته بدون فرض أى نموذج مسبق عليه، فمهمة المؤرخ هى الفهم المتعاطف لهذه الثقافات، والتحقق من أن نموذج الحياة والفكر والفن الذى يميز أى مجتمع أو عصر تاريخى ما هو إلا نموذج متفرد وغير قابل للتكرار وليس موجودا فى أى مجتمع آخر، إذ إن لكل مجتمع اسهامه الفردى. هكذا يجب أن نفهم الإنجازات البشرية فى علاقتها بمحيطها الثقافى الذى تنتمى إليه بشكل أساسى، لأن تفسير العصور التاريخية تفسيرا يعلو على شروط الزمان والمكان والظروف، ووضع حدود نهائية محددة لكل نشاط بشرى مهما كان نوعه، هو ماعرض التاريخ لسوء الفهم(٨).

للأسباب السابقة دعا هردر إلى الحفاظ على الثقافات والحضارات البدائية التى تقدم نافذة متفردة عن العالم. والشعوب فى رأيه هم مؤلفو الأغانى والملاحم والأساطير والقوانين والأعراف والتقاليد واللغات. ويعد هردر هو المؤصل الحقيقى لكلمات مثل روح الشعب Volks geist والروح القومية National geist وهى الكلمات التى أخذت منحى آخر مع هيجل ومن جاء بعده وكانت سببا فى ظهور نزعات قومية عرقية نسب - خطأ – إلى هردر استباقه لها، ونسبت له أفكار لم يقل بها. فالواقع أن مايستخلص من كتابات هردر هو أن كل أمة يجب أن تحترم ثقافة المجتمعات الأخرى ولا تزعم لنفسها وضع الامتياز الذى يخول لها السيطرة على جيرانها ولا تدعى سمو شعب وثقافة معينة على الشعوب والثقافات الأخرى. بل على العكس من ذلك ازدرى هردر تحطيم الرومان للعديد من الثقافات الوطنية

الأصلية للشعوب التى أخضعوها بزعم انتشار الحضارة الأسمى، وكان شعاره دائما أن كل الشعوب والحضارات كبيرة كانت أم صغيرة يمكن، بل يجب، أن تزدهر جنبا إلى جنب فى حديقة كبيرة للجنس البشرى.

و فكرة النزعة الشعبية Populism أو فكرة الانتماء التى عبر إيزايا برلين عن إعجابه بها فى هذا النص من الأفكار الرئيسية عند هردر: "يرى هردر أن الإنسان لكى يكون عضوا فى جماعة فلابد أن يفكر أو يسلك بطريقة معينة وفى ضوء أهداف وقيم وصور للعالم محددة، أى أن التفكير والفعل معناهما الانتماء إلى جماعة. هذه المفاهيم كلها متطابقة تطابقا حرفيا. ولكى يكون امرؤ ما ألمانيا معناه أن يكون جزءا من تيار واحد يكون العنصر الغالب عليه هو اللغة، وإن ظلت اللغة عنصرا واحدا بين عناصر كثيرة. ويرى هردر أيضا أن الطريقة التى يتبعها شعب معين، وليكن الألمان، سواء فى كلامهم أو حركاتهم وأكلهم أو شربهم وكتاباتهم وقوانينهم وموسيقاهم ونظرتهم الاجتماعية وأشكال رقصهم وديانتهم كلها ذات نماذج وخصائص مشتركة لا يشتركون فيها، أو ربما يشتركون بدرجة أقل، مع الأنشطة المشابهة لجماعات أخرى كالفرنسيين أو الايسلنديين أو العرب أو قدماء الأغريق. إن كل واحد من هذه الأنشطة ينتمى إلى مجموع مركب ينبغى أن يدرك ككل، فهى جميعا تضئ بعضها البعض، وأى إنسان يدرس إيقاعات الكلام أو التاريخ أو العمارة أو الخصائص الجسدية للألمان سوف يتوصل إلى فهم أعمق لما يميز الألمان من تشريع وموسيقى وأزياء. وهناك خاصية لا يستطاع تجريدها أو التعبير عنها ـ وهى تتعلق بما هو ألمانى عند الألمان ـ ونقصد هذه الخاصية التى تعبر عنها الأنشطة المتنوعة السابقة تعبيرا متفردا. أما الأنشطة الأخرى كالصيد والتصوير وطقوس العبادة، وهى الأنشطة التى تشترك فيها مجموعات كثيرة فى أزمان وأماكن مختلفة، هذه الأنشطة سوف تتشابه بعضها مع بعض لأنها تنتمى لنفس الجنس. ولكن الخاصية النوعية التى يعبر عنها كل نموذج من الأنشطة السابقة على حده سوف تشارك فى أنشطة مختلفة لنفس الثقافة بدرجة أكبر من مشاركتها فى أنشطة مشابهة لثقافة أخرى، ويمكن القول على أقل تقدير أن ماتشترك فيه الأنشطة المختلفة لنفس الثقافة أو لثقافة بذاتها ـ أى النموذج الغالب الذى من خلاله يُنظر إليها باعتبارها عناصر فى ثقافة واحدة بعينها ـ هذا النموذج المشترك هو الأهم لأنه هو الذى يفسر خصائص هذه الأنشطة على مستوى أعمق وأفضل من أوجه الشبه السطحية للأنشطة المماثلة فى ثقافات أخرى وجماعات بشرية أخرى"(٩).

إن الخاصية التى يصعب تحديدها هى التى تجعلنى ذلك الإنسان المحدد الذى يتميز بهذه الهوية المحددة، والذى يحيط به الأهل والأقارب والأصدقاء والناس المنخرطون جميعا فى مجموعتنا أو أمتنا. وعلى ضوء هذه النماذج الأساسية التى تطبع أى ثقافة أصيلة ـ والناس الذين يكونونها ـ على ضوء هذه النماذج إذن يمكن بل يجب تحديد هوية هذه الثقافة. وهكذا نجد "أن الروح الشعبية، أى فكرة التميز بهوية معينة وانتماء معين وكذلك النزعة التعبيرية، أى فكرة أن أفعال الناس جميعا وإنجازاتهم تعبر عن حياة جماعتهم فى مجموعها، نقول هكذا يمكن أن ننظر إلى هذين الأمرين (الروح الشعبية والنزعة التعبيرية)

كوجهين لعملة واحدة. والفهم Verstehen أو الاستشعار والتعاطف هى الملكة التى يمكن بها إدراكهما"[١٠].

إن الحاجة للانتماء إلى جماعة معينة والتعبير عن الذات فيها ومن خلالها كلاهما جزء حميم لا يتجزأ من كونه إنسانا، وإن أى شاعر أو أى فنان يعبر عن روح شعبه أو روح جماعته. إن مايطلق عليه الهوية هى الروح العامة لأى شعب من الشعوب والتى تميزه عن الشعوب الأخرى. وهى روح يصعب التعبير عنها ولكنها تتجلى فى كل أنشطة الشعب (رقص، غناء، ملبس، مأكل، مشرب ...الخ) هذا العنصر يصعب التعبير عنه لغويا لكنه يتجلى فى الفن والشعر والأدب والعمارة والرقص والموسيقى.

لقد كان هردر أول من وجه الأنظار - بعد فيكو - إلى الاهتمام بتراث الشعوب التى لم تفقد قوتها وأصالتها اللغوية، وأخذ يدعو بحماس شديد لجمع الأغانى الشعبية الألمانية، كما دعا إلى البحث فى أغانى الشعوب البدائية التى تعبر عن حياة هذه الشعوب وطبيعتها الخاصة، ودعا أيضا إلى فهم ومعرفة التفرد الخلاق لهذه الشعوب من خلال أغانيها التى جمعها وترجمها فى كتابه الشهير " أصوات الشعوب فى أغانيها " والذى نشر عام ١٨٠٧ بعد وفاته، فكان أول من لفت الانتباه إلى جمع أساطير الشعوب وأغانيها وحكاياتها وقصص أبطالها وصياغتها صياغة جديدة لاكتشاف القوى الكامنة فى أغوار اللاشعور والموجودة فى التراث الشعبى الذى هو من إبداع الشعوب نفسها ويكشف عن الطبيعة البشرية الكامنة فيها.

ويرجع لهردر الفضل فى صياغة مفهوم الأغنية الشعبية ولفت الأنظار إليها وجمع المأثور منها لدى الشعوب الأوربية وبعض الشعوب الشرقية، فشكلت جزءا من مادة فلسفته التاريخية. وقد اتسمت نظرته إلى التاريخ بالازدواجية بين الإيمان بأن الخلاص يكون فى العودة إلى الأصول الشعرية والأعماق الباطنية والذاتية، وبين مواجهة مسئوليات الحاضر والواقع فى التحرر الوطنى وتأكيد فردية كل شعب وهويته واستقلاله من خلال بعث تراثه الشعبى وتجديده. والشئ الثابت والأصيل فى فلسفة هردر هو مفهوم " الفهم المتعاطف " والاستشعار فى النظر إلى ماضى أية أمة وترثها الشعبى الأصيل.

شلايرماخر: كان شلايرماخر من أكثر الفلاسفة المؤصلين لمفهوم الفهم، أو إذا شئنا الدقة مفهوم "التفهم" Verstehen، التى ألقى ضوءا حادا عليها مما كان له تأثيره الكبير فيما بعد على العالم الناطق بالألمانية. ولد شلايرماخر عام ١٧٦٨ فى برسلاو ومات فى برلين عام ١٨٣٤ وكان اسهامه الأكبر فى مجال اللاهوت الحديث ولكنه لا ينتمى للاهوتيين وحدهم، بل كان فيلسوفا أيضا وهو المؤسس الحقيقى للهرمنيوطيقا العامة على الرغم من عدم وجود عرض منهجى أو نسقى لمذهبه الفنى للفهم فى كتاب مستقل أو فى أبحاثه المنشورة. لقد وجدت فلسفته فى شذرات متفرقة فى مخطوطات محاضراته للطلبة؛ وبعد موته وفى عام ١٨٣٨ نشر أحد تلاميذه طبعة باسم "الهرمنيوطيقا والنزعة النقدية" وهى تتألف من محاضراته عن الهرمنيوطيقا وملاحظات تلاميذه عنها. ويرجع لدلتاى الفضل فى تسليط الضوء عليه عندما كتب "سيرة حياة شلايرماخر" باعتباره الأب الحقيقى للهرمنيوطيقا.

كانت هناك ضرورة عملية مباشرة دفعت شلايرماخر إلى التعامل مع مشكلة الفهم بشكل أكثر عمقا فى تفسيره للكتاب المقدس باعتباره لاهوتيا فى المقام الأول. وعلى الرغم من أن شلايرماخر كان مشغولا بتفسير العهد الجديد وكانت لديه الرغبة فى تجديد الهرمنيوطيقا اللاهوتية، فقد أدرك أنه ينبغى البدء بتوضيح مفهوم فن الفهم نفسه Kunst des Verestehens، وذلك كما يقول فى كتابه الهرمنيوطيقا: أننا لا نعلم أن الكتاب المقدس مقدس إلا من خلال الحقيقة التى تقول أننا فهمناه، فنحن لا نستطيع أن نفصل قداسة الكتاب المقدس عن فهمنا له كنص مقدس؛ بمعنى أن نص العهد الجديد يوجهنا إلى الذات نفسها التى تقوم بالفهم أى الفاهم نفسه أو القائم بعملية الفهم. إن هذا هو موضوع البحث الحقيقى للهرمنيوطيقا: الذات التى تقوم بالفهم، العملية التى يتحقق بها الفهم، كل هذا هو ماينبغى توضيحه وتفسيره، وبهذا يكون برنامج شلايرماخر فى البحث قد اتخذ طابعا كليا عاما لم يسبقه إليه أحد.

وأول ماينبغى التنبيه إليه هو أنه يتابع خطى بعض المفسرين ممن سبقوه من عصر التنوير بحيث لم يقصر الهرمنيوطيقا على الكتاب المقدس وحده، وذلك لأنهم توسعوا فى ممارسة التأويل بحيث ينطبق على أى نص وكل نص. بيد أن شلايرماخر يتجاوزهم أيضا بخطوة أبعد، وذلك حين يجعل عملية الفهم بأكملها عملية إشكالية بما هى كذلك. بل إنه تجاوز كل أشكال التفسير التى وجُدت قبله. إن أى شكل من أشكال التأويل يفترض - فى الأحوال السوية - أننى أفهم بدون أى مشكلة وذلك حتى أصادف صعوبة من نوع أو آخر وهو يعبر عن ذلك بقوله: "إن الهدف من الهرمنيوطيقا هو الفهم بأعمق وأسمى معانيه، والمطلب المعقول يتمثل فى أن يفهم الإنسان كل ماأدركه إدراكا حقيقيا بغير أن يجد فيه أى تناقض"[11] وتحقيقا لذلك - وهو فى هذا يؤكد كما يتجاوز برنامج عصر التنوير - يعلن شلايرماخر برنامجا آخر أشمل وأكثر تحديا عندما يقول: " إن الإنسان لا يفهم إلا ماأعاد بناء جميع علاقاته بنفسه كما أعاد بناء سياقه"[12]. إن الفهم مهمة لا نهاية لها، بقيت هذه العبارة شعارا يسير عليه حتى النهاية، وبقى الفهم فى نظره مهمة لا تنتهى ولا تنفد. لقد اتجه شلايرماخر فى أقواله وحكمه المبكرة عن الهرمنيوطيقا برؤيته الجديدة لمشكلة الفهم اتجاها معارضا للتصور العقلى المعتمد على التأويل التاريخى واللغوى الذى ساد فى عصر التنوير، ذلك أن نشاط الفهم فى عصر التنوير كان نشاطا محدودا واحادى الجانب، ويتضح هذا بجلاء من النقد التاريخى الذى وجهه مفسرو القرن الثامن عشر للكتاب المقدس. صحيح أننا نجد فى عصر مبكر فى القرن السابع عشر أن اسبينوزا فى "رسالة اللاهوت والسياسة" المشهورة - وهى من أهم وأقدم الوثائق التفسيرية المبكرة - يرى كيف أن عملية الفهم التاريخى لديها قدرة بارعة على تفسير وتأويل مايتعارض مع مبادئ وأسس العقل الطبيعى بحيث تصبح مقبولة لدي هذا العقل، فكل الأحداث المرعبة والخيالية الخارقة للطبيعة التى تمتلئ بها التوراة يمكن –من خلال ذلك الفهم التاريخى– أن تفهم فهما عقليا إذا ماتبنى الباحث المناهج الصحيحة. وحتى معظم الأحداث الغريبة قدمت بهذه الطريقة لمحكمة العقل وتم تفسيرها تفسيرا معقولا، ولكن يجب أن نلاحظ أن آلية الفهم العقلى التى أوصى بها وعمل بها اسبينوزا لم تدخل حيز التنفيذ إلا فى تلك الحالات التى وجد فيها أن ثمة

مواضع ومطالب مر عليها القدماء مرورا عابرا ووجد اسبينوزا أنها متعارضة مع العقل الطبيعى. نحن نجد فى معظم الوقت أننا نفهم ونقبل عقليا مايقوله اسبينوزا واتباعه بغير جهد وبدون أى مشكلة، ولكن مبدأ التأويل والتفسير فى حالة اسبينوزا وأتباعه يظل مبدأ متجاوزا للتاريخ كما يظل نوعا من العقل الطبيعى اللازمنى[١٣]. ولكن هذا بالتحديد هو موضع احتجاج شلايرماخر ونقده، فمثل هذا المنهج فى رأيه يبدو ضيق الأفق ومذهبيا متزمتا بصورة صارخة.

وبالطبع لم يكن شلايرماخر هو الوحيد فى رفضه للتفسير العقلانى لاسبينوزا وأتباعه، فهامان وهردر وشليجل وفولف إما أن يكونوا قد سبقوه أو كانوا يسيرون بخطى مشابهة للخطوات التى سار عليها، ولكننا لا نجد أحدا قبل شلايرماخر قد أصر - بنفس الدرجة من التأكيد والفطنة والشمول - على حقيقة "أن الفهم مهمة لا نهاية لها"[١٤]، وأنه لابد من بذل مجهود تأويلى متجدد وفريد وذلك كلما حاولنا أن نستخرج من النصوص المعانى أو الدلالات التى تنطوى عليها. ومعنى هذا فى الواقع أن مهمة الفهم ينبغى أن تتكرر بصورة متجددة وذلك حيثما التقينا بعالم الآخرين، وحيثما صادفنا أى شئ جديد وغريب وغير مألوف لنا، وحيثما التمسنا الفهم والبصيرة والاستيعاب لكل ماهو غريب وغير مألوف لنا.

فى كل هذه الأحوال لا يمكن أن توضع أية حدود لعملية الفهم، إنها بالمعنى الحرفى للكلمة عملية لا حد لها، وهذه فى الواقع هى نقطة الانطلاق الجديدة لشلايرماخر كما أنها تمثل أيضا مساهمته الثورية فى هذا المجال. إنه فى هذه المساهمة لا يقتصر على تفسير أحداث معينة وغير معقولة سواء أكانت معجزات أو خوارق ولا يقتصر على الطريقة التى تقدم بها نفسها سواء بشكل شفاهى أو مدون، وسواء قدمت نفسها بلغة أجنبية أو بلغة الأم، وسواء جاءت من عصرنا أو من عصر آخر. فينبغى على الدوام أن نتذكر دائما ونضع فى حسابنا الحقيقة التى تقول، على العكس من وجهة النظر المتفائلة التى كان يسلم بها مفسرو عصر التنوير، هذه الحقيقة التى تقول " أن هناك وسيلة أكثر إحكاما ودقة فى فن التفسير تقوم على التسليم بأن سوء الفهم يمكن أن يحدث دائما كأمر طبيعى، ومن ثم فإن الواجب علينا أن نحرص على الفهم ونلتمسه فى كل خطوة نخطوها: ١) هذه الوسيلة الأدق والأحكم تقوم على تفهم النص بدقة تامة والنظر إليه من زاوية التفسير النحوى والسيكولوجى معا (ملحوظة: من التجارب الشائعة أننا لا نلاحظ أى فروق مميزة فى النص ... إلا مع بداية سوء فهمنا له). ٢) وعلى هذا، فإن هذه الوسيلة الأكثر إحكاما (فى تفسير النص) تفترض أن يختلف المتكلم والسامع فى استخدامهما للغة وفى طريقتهما فى صياغة الأفكار، على الرغم من وجود نوع من الوحدة بينهما"[١٥].

لقد كانت الرغبة والحاجة الملحة للفهم توضع باستمرار فى مقابل ما يمكن أن يفهم بصورة طبيعية عن طريق النظر العقلى الشامل. ولكن شلايرماخر كان أول من ألغى هذا التمييز وعمم برنامج التأمل الهرمنيوطيقى بصورة شاملة. ففى رأيه أن عملية الفهم الواضحة والواعية لا تنشأ فحسب عندما يبدو أن تصوراتنا العقلانية تتصادم مع أى حالة من الأحوال التى نواجه فيها بشئ غريب علينا سواء كان شفاهيا أو مدونا. فالواقع أن تصوراتى العقلانية ومقولات التأويل التى استرشد بها فى مواجهة أقوال الآخرين وكتاباتهم، هذه كلها لا يمكن

أن تؤخذ بصورة اتوماتيكية وكأنها شئ يخلو من أى إشكالية. فأنا بكلامى وقدرتى على الفهم وكل التصورات والمقولات التى تنظم عملية تفسيرى وتنفذها، كل هذا ينظر إليه شلايرماخر من منظور المراجعة ووضع كل شئ موضع التساؤل عن صحته قبل التسليم به بشكل تلقائى. ومعنى هذا إن كل شئ فى نظره يصبح نسبيا إلى حد ما. كما أنه لابد من الاعتماد على تحليل متعمق للفهم لكى أصل إلى نتائج واضحة ومأمونة. والواقع أن الطريق الطويل الذى قطعه شلايرماخر طوال حياته لتحليل الفهم تحليلا عميقا ونافذا قد أثبت أن جهده كان مجزيا ومثمرا. ذلك لأنه وصل إلى مااعتبر فى عصره نتيجة مذهلة. فالحاجة إلى تحليل واع للهرمنيوطيقا والفهم قد نشأ لديه من الحقيقة التى تقول أن هناك مفاهيم عديدة ومتصارعة عن الحقيقة وعن الواقع(١٦).

والنتيجة التى انتهى إليها من بحوثه تبين أننا كبشر نختلف بيننا اختلافا كبيرا من حيث التنوع الهائل لمنظوراتنا الذاتية للعالم وللتجربة البشرية، كما أننا أيضا نتفاوت فى مسافة بعدنا عن وضع أو بنية موضوعية مفترضة للحقيقة اللازمانية أو الخالدة التى يبدو أن الكثير من مفكرى عصر التنوير قد تصوروا قربهم منها. هذه الفكرة عن التعدد الممكن لوجهات نظر متساوية فى الصحة قد أثبتت في الواقع أنها فكرة بالغة الخصوبة وأنها قد وضعت ـ بالمعنى الحرفى للكلمة ـ تاريخ البشرية فى ضوء جديد. والمعركة الأبدية القائمة بين الآراء ووجهات النظر المتصارعة عن الحقيقة، وبين منظومات القيم والاعتقاد المتنافسة لا تبين من خلال هذه الزاوية الجديدة أننا نكون بالضرورة وعلى الدوام مخطئين، بل تشهد شهادة جلية على التنوع الذى لا ينتهى، والتفرد الهائل للكائنات والمجموعات البشرية، هذا التنوع والتفرد الذى لا يمكن من حيث المبدأ أن يختزل فى مستوى وحيد أو معيار واحد للحكم. وهكذا يكون شلايرماخر قد افتتح منظورا جديدا ومثيرا ومُحررا أيضا للدراسات الإنسانية(١٧).

كتب شلايرماخر ملاحظات مبكرة عن الهرمنيوطيقا نشرها فى كتابه "مونولوجات" أو "أحاديث مع الذات" عام ١٨٠٠، وقبل أن نذكر سطورا من هذا الكتاب ينبغي أن نعلم أنه كان تحت تأثير الحركة الرومانتيكية الألمانية المبكرة – التى كان هو نفسه عضوا فاعلا فيها، كما كان كذلك متأثرا بتفكير صديقه الناقد فريدريك شليجل الذى كان هو الفيلسوف المنظر للحركة الرومانتيكية – يقول في إحدى فقرات هذا الكتاب: "لقد شعرت على مدى فترة طويلة من حياتى بالرضا والاغتباط لأننى وجدت العقل، ولأننى كنت مؤمنا بوحدانية الكائن الأسمى، فقد اعتقدت أن هناك شيئا واحدا صحيحا يصدق على كل حالة نوعية خاصة وأن الفعل ينبغى أن يكون فعلا واحدا عند البشر جميعا، وأن أى إنسان لا يختلف عن أى إنسان آخر إلا لأن كل واحد منهم قد وضع فى موقف معين ومكان معين ... بل أننى لم اتصور أن كل إنسان هو مخلوق مركب تركيبا خاصا به وإنما هو عنصر واحد متشابه في كل مكان وعند كل إنسان. غير أن نورا جديدا أشرق علىّ فرأيت أن كل إنسان ينبغى عليه أن يعبر عن نفسه تعبيرا واضحا وبطريقته الخاصة المتفردة عن الإنسانية الكامنة فى باطنه، أى عن المزيج الخاص من عناصر هذه الإنسانية الكامنة فيه بحيث ينبغى أن

تتكشف الطبيعة البشرية بكل طريقة ممكنة وبحيث يتحقق خلال الزمان والمكان اللامتناهيين كل شئ يمكن أن ينبثق من رحم البشرية"(١٨).

والنتيجة المترتبة على التفرد المحض لأى إنسان وكل إنسان فرد، وعلى الحقيقة التى تقول أنه لا ينبغى ولا يمكن أن يذوب تماما فيما هو كلى وعام، النتيجة هى أن الفهم والفهم وحده هو الذى يمكنه أن يزودنا بالطريقة التى نتوغل بها فى أعمق أعماق وأخص خصائص وأدل معنى وأبرز حقيقة لأى كائن إنسانى آخر أو مجموعة من البشر. ومن نتائج ذلك الكشف أيضا أنه لا ينبغى علينا على الإطلاق، عندما نقابل شخصا آخر أن نطبق على كلماته وتعبيراته وإشاراته وكل تعبيراته الرمزية التى تجسد أفكاره ومشاعره وطموحاته وأحلامه، لا ينبغى أن نطبق عليه تصوراتنا ومقولاتنا المألوفة. وكما يتحتم على كل إنسان أن يعبر عن إنسانيته بطريقته الخاصة ومن خلال إمكاناته الخاصة بحيث تكون فرديته بمثابة المهمة العملية التي ينخرط طوال حياته وحتى انتهاء أجله فى تحقيقها وليست مجرد شئ يمكن اكتشافه عن طريق أى علم موضوعي أو أى موهبة خارقة، فكذلك يتحتم على الفهم أن يجعل مهمته هي التوصل والتغلغل في كل ماهو متفرد وخاص فى الحل الذى يتوصل له أى إنسان وكل إنسان لمشكلة الوجود. كذلك ينبغي أن تكون مهمتنا فى أى لقاء يتم بيننا وبين الآخرين هى أن نكتشف ونقدر فرديتهم الأصيلة والخاصة بهم وأن ندرك بوضوح الدلالة والقيمة الكلية الشاملة لكون كل واحد منهم هو هذا الكائن المتفرد لا أى كائن آخر.

إن مهمة الفهم -التى لا تنتهى ولا تصل أبدا إلى حد الكمال – تلزمنا بها طبيعتنا نفسها المتصفة بالتناهي والنقص والخطأ، كما تلزمنا بها الحقيقة التى لا مهرب منها والتى تقول ببساطة أننا نحن أيضا لا نستطيع أن ندرك العالم إلا من خلال منظورنا الخاص والمتفرد، ومن خلال هذا المنظور وحده. إن طبيعة وجودنا تتحدد بفضل هذا المنظور الخاص، ويستحيل علينا أن ندخل فى منظور كلى شامل تتوحد فيه كل المنظورات فى رؤية واحدة، فالفهم مرتبط ارتباطا وثيقا ومقيد فى نفس الوقت بذات فردية أو وجود فردى هو نفسه أيضا مقيد بأفقه المحدود للفهم. إن هذه الذات الفردية لا تستطيع أن تقفز فوق ظلها، صحيح أن كل أفق فردي يمكن أن يتسع من خلال الاتصال بآفاق أخرى واكتشاف تعبيرات أخرى عن الوجود الإنسانى، ولكن هذا لا يتم أبدا بتجاوز الأفق الفردى أو الذاتى الخاص. وهذه الفكرة الثاقبة هى التى ألهمت شلايرماخر تصوره الشهير عما يسميه بلانهائية المجالات المتداخلة. وعبر طريقه فى البحث عن التواصل الهرمنيوطيقى نراه – كما يقول فى كتابه " محاولة عن نظرية للسلوك الجمعى " برلين ١٧٩٩ ص ٣ – يصور لنا الحالة " التى يتداخل فيها مجال كل فرد مع مجالات الآخرين على نحو شديد التنوع، فى هذه الحالة وعند كل نقطة من نقاط الحدود التى يقع فيها مجاله يتاح لهذا الفرد النظر إلى عالم آخر مختلف وغريب عنه بحيث أن جميع الظواهر البشرية يمكن بالتدريج أن تصبح مألوفة لديه، بل أن أغرب وجهات النظر وأشد الأحوال والمواقف اختلافا يمكن أو على الأصح ينبغى أن تصبح لديه بمثابة اصدقائه وجيرانه"(١٩).

يتضح الآن مما سبق أن الهرمنيوطيقا ليست مجرد فعل أو نشاط ذاتى يهدف إلى تفسير أو تأويل العلامات والتعبيرات بالصورة التى تروق للذات، ذلك لأن الفهم لا يتعلق

فحسب بالمتكلم بل بما يقوله من خلال كلامه. ومن أهم النتائج التى تتمخض عن موقف شلايرماخر أنه لن يكون هناك أبدا نسق نهائى يتضمن معرفة جميع الأشياء وجميع الشعوب. كما أن مثل هذا النسق ينبغى ألا نبحث عنه أو نسعى إليه، فنحن لن نستطيع أبدا أن نتحاشى عنصر التأويل الفردى والمتفرد فى أى موقف نواجهه. ومن المستحيل أن يوجد نسق واحد يستوعب كل شئ. بهذا يقف شلايرماخر موقفا مضادا لجميع الفلاسفة المثاليين المعاصرين له. إن البشر فى رأيه ينخرطون على الدوام فى نوع من التواصل البينى والفهم المشترك، وهذا التواصل والفهم من ناحية المبدأ عملية مستمرة لا تنتهى.

إن الفهم إذن مسألة دائمة ولا مفر منها، وكما أن اللغة لا تتكلم بنفسها، وكما أن النص الواحد لا يوصل معناه بنفسه بصورة مباشرة، فإن الفهم كذلك لا يسقط فى حجورنا بشكل تلقائى. إن فهم الكلام المنطوق بأى صورة من صوره وتجنب سوء الفهم بقدر الإمكان يتطلبان أيضا التدرب على ممارستهما وفقا لمجموعة من القواعد والإجراءات المنهجية. هذا النظام الدقيق لفن الفهم سيقوم على فكرة عميقة مفادها كما يقول شلايرماخر " أن كل حالة من حالات الكلام البشرى ترتبط من ناحية بعلاقة مزدوجة مع اللغة فى مجموعها، ومن ناحية أخرى مع النسق العام لتفكير الناطق بها "[٢٠]. ومن ثم يتوجب على كل فعل من أفعال الفهم أن يميز بين " عنصرين الأول هو فهم الكلام المنطوق باعتبار أنه يتألف من مواد مستمدة من اللغة، كما ينبغى عليه أيضا أن يفهمه بوصفه واقعة أو حقيقة كامنة فى ذهن المفكر"[٢١]. ولما كان كل فعل من أفعال الفهم ينصب على الكلام والفكر الكامن وراءه، على اللغة والناطقين والكاتبين بها، فمن الواضح على ضوء ماسبق أن عملية التأويل يتحتم أن تتكون من فرعين أساسيين هما التأويل النحوى والتأويل السيكولوجى التقنى. فالتأويل النحوى يقتصر على لغة نص معين وهو يتعامل مع النص كشئ موضوعى وموجود فى العالم ويسعى إلى فهم النص باعتباره نصا وبنية نحوية ونسيجا موضوعيا يتألف من الكلمات. إنه يهتم بتأكيد وتوضيح معانى الكلمات وظلالها، وتحليل ووصف البنى النحوية والتركيبية ومن ثم التوصل عن هذا الطريق إلى معنى النص. والواقع أن تصور شلايرماخر للنحو تصور واسع وشامل إلى أقصى حد. ففى رأيه أن اللغة فى مجموعها وفى كل مظاهرها تعد وثيقة معبرة عن نظرة شاملة أو كلية إلى العالم. من هنا يأخذنا فهم قطعة من حديث منطوق أو نص مكتوب ومن خلال اللغة وعن طريقها، يأخذنا إلى الجذور الاجتماعية والتاريخية للمجتمع الذى نشأت فيه.

غير أن هذا كله لا يقدم إلا نصف الحكاية، والواقع أن شلايرماخر فى تفسيراته النحوية لا يتجاوز كثيرا ماقدمته الهرمنيوطيقا التقليدية ولا يمثل نقطة انطلاق جديدة وليس فيه أى خروج على ماسبق وذلك على الرغم من أن التفسير النحوى لديه قد اكتسب على يديه شكلا دقيقا ومتطورا. والحقيقة أننا لا نلمس أصالة شلايرماخر وإسهامه الجديد إلا عندما يتجه إلى النصف الثانى من التأويل وهو الخاص بالجانب السيكولوجى والتقنى، ذلك لأن النهج النحوى يظل إلى حد ما تأويلا موضوعيا ومن الخارج أى أنه ينظر إلى القصيدة أو المسرحية أو البحث الفلسفى أو أى نص آخر من الخارج. إنه لا يحاول ولا ينجح فى محاولته النفاذ إلى الفعل الخلاق ذاته الذى يكمن وراء المنطوق أو المكتوب الظاهر أمامنا. ربما

يمكنه أن يفهم محتوى نص معين من الناحية الأدبية أو المضمون الذى ينطوى عليه، لكنه سيظل صامتا تمام الصمت وعاجزا عن الإفصاح عن الطريقة التى خرج بها إلى الوجود فنراه يقول: " يمكن أن نتصور أننا نفهم أحد النصوص من الناحية اللغوية بحيث تكون لنا القدرة على إدراك الخصوصية السيكولوجية للكاتب ... وبنفس الطريقة يمكن القول أننى لوكنت أملك معرفة دقيقة بالخصوصية السيكولوجية لكاتب ما فيمكننى فى هذه الحالة أيضا أن أفهم الجانب اللغوى بدون صعوبة على الرغم من أن هذا أمر أشق من الأمر السابق كما أنه يفترض باستمرار توفر المعرفة اللغوية "[٢٢]. وبعبارة أوضح نقول أنه لا يحاول (أى التفسير النحوى) أن ينفذ أو يدخل إلى الفعل الخلاق الذى قام به المؤلف الأصلى. إن النصوص لا تظهر إلى الوجود باختيارها وإنما تفترض وجود موهبة فردية متفردة أو مبدعة ومشخصة أو عينية ويتحتم علينا أن نتمكن من اكتشاف المؤلف الفرد الذى كان يعيش ويتنفس ويستخدم اللغة إستخداما فريدا لتحقيق هدف معين فى الظروف الخاصة التى أحاطت به.

بهذا نرى أن الخطوة الانعكاسية أو التأملية والنقدية التى يطالب بها شلايرماخر كل من يتصدى للتأويل هى خطوة جديدة كل الجدة. هذه القدرة على الملاحظة الذاتية الدقيقة والعميقة التى يشترط وجودها لدي من يتصدى للتأويل تؤدى بشلايرماخر فى النهاية إلى القول بأن النظرية التأويلية لا تقتصر على الإطلاق على أشكال الكلام الثابتة أمامنا بل "أن الفهم ذو اتجاه مزدوج؛ نحو اللغة، ونحو الفكر: ١) إن اللغة تجسيد لكل مايمكن التفكير فيه من خلالها، ذلك لأنها تمثل كلا مغلقا يتعلق باسلوب معين من التفكير. وكل شئ جزئى فيها (أى فى اللغة) يجب أن يكون قابلا للفهم من خلال مجموعها الكلى. ٢) أن أى عبارة ترادف أو تقابل سلسلة من الأفكار تدور فى خاطر من ينطق بها، ولهذا يجب أن تكون قابلة لأن تفهم فهما كاملا من خلال طبيعة الناطق بهذه العبارة ومزاجه والهدف الذى يرمى إليه. إن الأمر الأول نصفه بأنه نحوى (أى متعلق بقواعد اللغة) أما الثانى فنصفه بأنه تفسير تقنى"[٢٣] ومايصدق على المناقشة والحوار الحى يصدق أيضا على أى عمل أدبى، إذ لا يمكن فهمه إلا من خلال تفرده أو وجوده الخاص، ومن خلال التفرد الأصيل للمعنى الذى ينطوى عليه والأصل الخاص الذى انبثق عنه.

إن شلايرماخر يهتم قبل كل شيء بالنظر إلى أى نص أو أى حديث بشرى منطوق بوصفه شكلا من أشكال الفعل والممارسة يعبر عن شخصية بأكملها. والمهمة الأساسية عنده فى هذا الصدد هو أن يعزل نقطة البداية أو يضع يده على الفكرة الأساسية أو النواة الباطنة التى انبعث منها القرار الخلاق الذى تمخضت عنه هذه المجموعة من الكتابات بهذا الشكل المحدد لا بأى شكل آخر، وهو يؤكد أن المنهج اللغوى والنحوى لا يكفى وحده للقيام بالتأويل المطلوب. فالقيام بفحص مفردات وقواعد اللغة والتركيب والأسلوب والنوع الأدبى تمثل كلها نصف الحكاية كما سبق القول. فأهم شئ فى رأيه هو ضرورة الرجوع إلى مايسميه اللحظة الحية لكائن إنسانى معين أو إلى المركز الحيوى لوجوده المتفرد. ومن داخل هذا السياق الكلى للحياة الفردية للإنسان تنشأ البذرة الأولى لأى عمل إبداعى. وهذه الفكرة الأصلية هى التى تربط بين جميع الجوانب المنفصلة لكلام المؤلف أو كتابته والعناصر التقليدية أو التراثية التى تدخل فى كتابته أو تفكيره. والواقع أن هذا مايجب علينا أن

نبحث عنه وأن نتوصل إليه، وأهم وأول شئ فى هذا السبيل هو أن نقترب اقترابا وثيقا من كلمات المؤلف نفسه وأعماله الأدبية المتفرقة، والذى يقوم بهذه المهمة بالمعنى الفنى أو المتخصص هو الناقد الذى يفحص الطريقة التى عالج بها المؤلف الشكل أو النوع الأدبى الذى اختاره للتعبير عن آرائه وأفكاره، وهو الذى يفحص أيضا كيف ضمن المؤلف فكرته الأساسية فى عمله أو كيف عدل وحور فيه أو توسع فيه لكى يصلح فى النهاية لتبليغ رسالته إلى القارئ أو السامع. وعلى هذا الأساس " يقدم شلايرماخر مجموعة من الإجراءات التى يضعها تحت مسمى المنهج التاريخى المقارن، والمقصود من هذا المنهج أن يساعد المؤول على فهم نص معين، نص يدخل فى سياق ظروف عامة وتراث لغوى ونوع أدبى محدد والظروف التاريخية التى نشأ فيها العمل، وهو يتوخى من هذا المنهج أن يوضح الخصائص التى يتميز بها نص معين من خلال فحص محتوياته ومؤلفه معا، ثم من خلال المقابلة بين هذا النص ومؤلفه وبين مؤلفين آخرين ونصوص مشابهة، ويتطلب هذا أن يتمكن الناقد أو المؤول من أدوات البحث العلمى وأن يمتلك النظرة المدققة والفاحصة والمتشككة أيضا قبل أن ينتهى إلى تقرير أى حقيقة"(٢٤).

وبالرغم من كل مايقوله شلايرماخر عن هذا المنهج فإنه يتحتم علىّ أثناء فعل الفهم أن أبدأ من موضع معين لكى أجد موضع قدم يسمح لى بأن أخطو مما فهمته أو مما أفهمه فى اتجاه المجموع الكلى الذى يشكل مافهمته جزءا واحدا منه. ثم لكى أرجع مرة أخرى من هذا المجموع الكلى إلى الجزء الذى يعد عنصرا حيويا فيه "وبناء على هذا فإن المفردات التى يستخدمها المؤلف بالإضافة إلى تاريخ عصره يشكلان كلا واحدا، ومن هذا الكل وحده ينبغى فهم كتابات المؤلف باعتبارها جزءا من ذلك الكل، والعكس صحيح بحيث أن أى معرفة كاملة تتضمن بوضوح نوعا من الدائرة بحيث لا يمكن فهم أى جزء منها إلا من خلال هذا الكل الذى ينتمى إليه، والعكس صحيح أيضا. وينبغى على هذا النحو أن تكون كل معرفة علمية. وعندما نضع أنفسنا فى مكان المؤلف فإن هذا يعنى أن نتابع هذه العلاقة بين الكل والأجزاء. ويترتب على ماسبق: ١) أنه كلما ازددنا معرفة بالمؤلف أصبحنا أكثر قدرة وكفاءة على تفسير نصه. ٢) أن النص لا يكشف نفسه مرة واحدة وإنما تضعنا كل قراءة فى وضع أفضل لفهم هذا النص لأنها تزيدنا معرفة. ويستثنى من ذلك كله النصوص التافهة التى نكتفى فيها بقراءة واحدة "(٢٥) وهذه هى المشكلة الشهيرة التى تسمى بالدائرة الهرمنيوطيقية التى كان شلايرماخر نفسه هو الأب الحقيقى لها.

ويحل شلايرماخر هذه المعضلة بطريقة يبدو أنها مرضية له وذلك بصورة حاسمة وقاطعة. وهو فى سبيل الوصول إلى هذا الحل يؤكد القوة الفاعلة والخلاقة فى ذات الفرد والتى تمكنه من إضفاء المعنى وتوضيحه، وهو ينبه فى هذا الصدد إلى الحقيقة التى تقول "إن امتلاكى لشكل من أشكال الفهم يدل دلالة قاطعة -كما يرى شلايرماخر- على أن عملية الفهم تعجز عن تأسيس أو تبرير نفسها. والفكرة التى يقترحها ويتبناها شلايرماخر للخروج من هذه المعضلة هى مايسميه فعل الحدس (أو التخمين أو الترجيح Errathen) ففى كل فعل من أفعال الفهم يوجد فى تقديره نوع من الاستبصار الحدسى المباشر وغير التجريبى

لأنه ملكة أو قدرة نمتلكها جميعا بحكم كوننا كائنات بشرية، وإن كان البعض يمتلك منها قدرا أكبر أو أقل مما يمتلكه الآخرون "[٢٦]. ولا شك أن مثل هذه الملكة أو القدرة يمكن تطويرها وتدريبها، وهو يصف هذا الفعل الحدسى الذى يتم فى ذهن المؤول أو وجدانه بأنه حافز باطنى يحرك الفاعلية الخلاقة عند الإنسان الفرد وإن كانت موجهة فى الأصل إلى استيعاب أو تمثل ماقدمه شخص آخر.

هذا العنصر الحدسى لا يمكن أبدا ان يستبعد من عملية الفهم لاسيما فى تلك الحالات التى نحاول فيها أن نفهم شيئا جديدا جدة مطلقة وأصيلا أصالة غير مسبوقة فى أى نص أو حديث، وكلما وجدنا أنفسنا أمام تدفق لغوى جديد وخلاق أصبحت الطاقة الحدسية ضرورة مطلقة لا غنى عنها. إن الحركة المبدعة والفعالة فى داخل المؤول تتجه للبحث عما هو جديد ولا يمكن صياغته فى قواعد مسبقة، بل لا يمكن رده هو نفسه إلى أى قواعد ثابتة، وأى معرفة فى المجال التاريخى والنقدى المقارن مهما اتسعت واكتملت، وأى معلومات عن المؤلف وحياته مهما كانت وافية وشاملة، كل هذا لا يصلح أبدا أن يكون بديلا عن هذا الفعل الحدسى الأساسى الذى يسميه شلايرماخر فى بعض الأحيان بكلمة تعنى التخمين أو الترجيح errathen أى بأنه نوع من التحسس الملهم للعمل موضع التأويل. وهذا الفعل الأصلى والإبداعى الحر من جانب المؤول هو فعل ضرورى ولا غنى عنه. لاشك أن النص بالإضافة إلى اللغة والتراث اللذين يأخذ مكانه فيهما يحفزان على هذا التأويل ويتطلبانه أيضا. بيد أن النص نفسه لا يمكنه أن يقوم بهذا العمل -أى التأويل- لحسابه الخاص ولا يمكنه أن يرسم القواعد التى تساعد على القيام بهذا التأويل. "وهنا أيضا - أى فى مجال الفعل الحدسى - يتمسك شلايرماخر بفكرة تجذر المؤول فى زمان معين ومكان محدد، والأمر فى النهاية لا يتعلق بالتحليق الخيالى المجنح ولا بالدخول فى سماء شبه أفلاطونية تصطف فيها المعانى الثابتة بحيث يمكننى أن أتأمل رسالة المؤلف الثابتة وجها لوجه، بل يتعلق الأمر فى الواقع بعملية متجددة يضع فيها المؤول تخطيطا جديدا للمعنى الأصلى للنص ثم ينظر إليه من منظوره الخاص ويعيد خلق الرسالة الأصلية كما يثرى فى نفس الوقت معنى ذلك النص. بهذا النهج الدقيق يتسع فهمنا لما يقصده المؤلف"[٢٧] ولاشك أن هذا هو جزء أساسى مما قصد إليه شلايرماخر فى كلمته المأثورة التى يقول فيها أن القضية هى " أنه يجب علينا أن ندرك المجال اللغوى لمؤلف ما إدراكا واعيا، ... والواقع أن هذا يتضمن أننا نفهم المؤلف أكثر مما فهم هو نفسه ... ويجب علينا أن نكون على وعى بأمور كثيرة لم يكن المؤلف نفسه على وعى بها "[٢٨].

وبهذا التأكيد للفعالية المستقلة للمؤول أثناء قيامه بفعل الفهم نجد أن شلايرماخر يعارض كل المحاولات التى تهدف إلى تحطيم الحدود أو الأسوار المحيطة بالذات العينية وبمنظورها المتفرد (أى نظرتها المتفردة للأشياء) وذلك لصالح بنية تاريخية وموضوعية مزعومة يتوهم أصحابها أنها تسبق وتحدد أى معنى. ولكنه من ناحية أخرى لا يمد يده على الإطلاق لكل أولئك الذين يرفضون أى فحص موضوعى لتأويلاتهم كما يفعل نقاد مابعد

الحداثة فى عصرنا الحاضر بوجه خاص. والواقع على العكس من ذلك أن محاولاته اللامتناهية فى حساسيتها وحذرها ووعيها واحترامها للنصوص الأصلية والمنتجات الإنسانية الموضوعية داخل أى أفق تاريخى أو حضارى معين مضافا إليها المعرفة التاريخية واللغوية الهائلة التى توفرت فى حياته، كل هذا يمثل درسا بليغا لكل من يتصدى اليوم لعملية التأويل.

دلتاى: كان الفيلسوف الألمانى فيلهلم دلتاى (١٨٣٣ - ١٩١١) أول من كتب تاريخ الهرمنيوطيقا منذ نشأتها بشكل نسقى جاد وأرجعها إلى شلايرماخر عندما كتب سيرة حياة هذا الأخير. واستوحى دلتاى فلسفته التأويلية وخاصة مفهومى الفهم والتأويل من هرمنيوطيقا شلايرماخر ومن المدرسة التاريخية الألمانية فى القرن التاسع عشر ومن رغبته فى تطوير القاعدة المنهجية للعلوم الإنسانية. وأقام دلتاى تفرقته الشهيرة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية التى أطلق عليها أسم علوم الروح Die Geisteswissenschaften. وتعتمد هذه العلوم على الخبرة المعيشة، والتعبير والفهم verstehen وعلى التاريخ والفن والأدب والدين والقانون، أى العلوم التى تعبر عن روح مؤلفيها والتى نفهمها إذا امسكنا بهذه الروح. مثل هذا الفهم يتضمن تجربتنا المعيشة لثقافتنا كما يتضمن وحدة كل الثقافات[٢٩]. وربما تكون هذه التفرقة بين العلوم الطبيعبية والعلوم الإنسانية هى نتاج التطور الهائل للدراسات التاريخية ومناهجها فى القرن التاسع عشر والتى ميزت بين مجال الطبيعة ومجال التاريخ. وكان إسهام دلتاى الأكبر فى الفلسفة هو تحليله الأبستمولوجى لعلوم الروح، ووضع فلسفته فى إطار مايسمى بفلسفة الحياة. والحياة بالنسبة له "ليست هى الحياة البيولوجية التى يشترك فيها الإنسان مع الحيوانات الأخرى، بل هى الحياة الإنسانية أو الحيوات الفردية للإنسان التى تشكل الواقع الإجتماعى والتاريخى لحياة الجنس البشرى بما فى ذلك آمال البشر ومخاوفهم وأفكارهم وأفعالهم والمؤسسات التى يبدعونها، والقوانين التى يتبعونها فى سلوكهم. والدين الذى يؤمنون به وآدابهم وفلسفتهم وعلومهم، وكلها تشارك فى تلك الحياة. وأى فلسفة هى مظهر من فلسفة الحياة حتى لو كانت تركز على جانب أو آخر من تلك الحياة"[٣٠] هكذا نجد للحياة معنى خاصا عند دلتاى، فهو يركز على الحياة الإنسانية فى كليتها بكل ثرائها وتنوعها، بل إن الحياة -فى رأيه- هى الموضوع الوحيد للفلسفة. وفلسفة الحياة الحقة تركز على معرفة واسعة بظواهر الحياة التى تخول لنا أن نحيا من جديد ونفهم الماضى. الحياة عند دلتاى هى الموضوع الوحيد للفلسفة، فليس هناك حقائق ميتافيزيقية ولا عالم للصور الأفلاطونية، بل كل ماهنالك هو التجربة الإنسانية الحية. وكل تأملاتنا عن الحياة ليست نتاج عقل عارف خالص ولكنه نتاج أفراد معينين، يعيشون فى زمان معين ومكان محدد محاطين بظروف تاريخية خاصة، ومقيدين بآفاق عصرهم. لذلك يرفض دلتاى أن تكون البداية هى الأفكار أو التأملات المطلقة، لأن هناك تأملات نسبية تعتمد على أن الإنسان كائن تاريخى فى المقام الأول. والحياة تاريخية فى حقيقتها الخالصة، والمطلق الوحيد الذى يقر به دلتاى هو أن الحياة هى الحقيقة المطلقة، أو بمعنى آخر يمكن القول

بأن الحياة هى التاريخ، والإنسان هو نتاج العملية التاريخية بقدر مايؤثر هو نفسه فى مجريات التاريخ؛ فالإنسان محدد بزمان ومكان محددين وبظروف تاريخية هو نتاجها. لقد أراد دلتاى أن يقوم بثورة فى مجال التاريخ كالثورة الكوبرنيقية التى أقامها كانط فى مجال المعرفة، ولذلك قدم نقدا للعقل التاريخى يعارض به "نقد العقل الخالص" عند كانط.

وتتناول الدراسات الإنسانية أفعال الإنسان وإبداعاته التى تتعامل مع العالم الإنسانى المتطور تاريخيا والمنظم اجتماعيا. ولذلك يفرق دلتاى بين الدراسات النسقية التى تهدف إلى صياغة قوانين عامة، أى العلوم الطبيعية، والتاريخ المتعلق بالتتابع الزمنى للأحداث الفردية. إن الملاحظة والوصف والتصنيف والقياس والاستقراء والاستنباط والتعميم والمقارنة واستخدام النماذج واختبار الفروض، كل هذه أشياء خاصة بمنهج العلوم الطبيعية، وقد تشترك الدراسات الإنسانية معها ولكنها لن تحقق المعرفة التى تبحث عنها بدون استخدام منهج الفهم باعتبارها دراسات متميزة عن العلوم الطبيعية؛ فالفهم والتأويل يستخدمان فى الدراسات الإنسانية، بل هما المنهج الوحيد الذى يميز هذه الدراسات. والفلسفة عند دلتاى هى التفسير النسقى للتجربة الإنسانية الحية، بمعنى آخر جعل دلتاى الهرمنيوطيقا هى أساس العلوم الروحية " فإذا كان "التفسير" هو غاية العلوم، فإن المدخل الصحيح إلى الظواهر التى تضم الداخل والخارج هو "الفهم" وإذا كانت مهمة العلوم أن "تفسر" الطبيعة فإن مهمة الدراسات الإنسانية هى أن تفهم تعبيرات الحياة "[٣١].

إن المعرفة فى العلوم الطبيعية معرفة تراتبية، بينما يختلف الأمر بالنسبة للعلوم الإنسانية. فهى تقوم على فهم تعبيرات الحياة Life-Expressions وفهم الآخرين وتعبيراتهم. ولفظة التعبير هنا لا ترمز إلى تدفق الشعور أو المشاعر الشخصية لدى فرد ما، بل ترمز " إلى شئ أعم وأشمل بكثير. والتعبير عند دلتاى ليس بالدرجة الأولى تجسيدا لمشاعر شخص واحد بل هو "تعبير عن الحياة". ويمكن للتعبير أن يشير إلى فكرة، أو قانون، أو شكل اجتماعى، أو لغة – أى إلى أى شئ يعكس بصمة الحياة الداخلية للإنسان "[٣٢]. التعبير إذن ليس تعبيرا عن فرد بعينه أو عن شخصية المؤلف كما كان يذهب شلايرماخر، فقد تجاوز دلتاى النزعة السيكولوجية عند هذا الأخير، ليصبح التعبير عنده تعبيرا عن واقع اجتماعى – تاريخى، بمعنى آخر تكشف الحياة عن ذاتها فى العلوم الروحية، والفهم هو العملية الذهنية التى تكشف فيها التجربة الإنسانية الحية عن نفسها، ولذلك فإن "الفهم هو لمنهج المستخدم فى العلوم الإنسانية، إنه يوحد كل وظائف هذه العلوم ويحتوى على كل حقائقها، وفى كل لحظة يكشف الفهم عن العالم. إن فهم الأشخاص الآخرين وتعبيراتهم عن الحياة يتطور على أساس التجربة الحية Erleben والفهم الذاتى والتفاعل الدائم بينهما. إن عملية الفهم هذه ليست بناءا منطقيا ولا تحليل سيكولوجي إنما هى تحليلا ابستمولوجيا. وعلينا الآن أن نوضح كيف يساهم الفهم فى المعرفة التاريخية "[٣٣]، فالفهم بالنسبة لدلتاى هو مصطلح فنى أو تقنى له معنى محدد، إنه فهم المضمون العقلى كما يتمثل فى الأفكار والقصد والشعور سواء تجلى فى كلمات أو إيماءات.

والفهم هو المنهج الذى ينفذ إلى الداخل ليكشف عن المعنى الباطنى للأفعال والمواقف الإنسانية، ويتعرف على الأفكار والمشاعر التى تجسدها تعبيرات الآخرين، ويمكننا من فهم أنفسنا وفهم الحياة العقلية أو الروحية للكائنات البشرية الأخرى، وبذلك يكشف الفهم عن عملية معرفية خالصة لذواتنا والذوات الأخرى. والشئ الأساسى الذى يجعل هذا الفهم المتبادل بين الذات والذوات الأخرى ممكنا هو الهوية المشتركة بين الكائنات البشرية جميعها. ويعتمد الفهم على التعبيرات، "ولا يعنى دلتاى بالتعبيرات الإشارات والرموز فحسب، بل يعنى بها أيضا تجليات مضمون عقلى تجعله هذه الإشارات والرموز مفهوما. إن أهمية التعبيرات فى نظر دلتاى تتمثل فى أنها الأساس الذى تبنى عليه معرفتنا بالآخرين"[٣٤]. وبذلك تكشف التعبيرات عن النشاط العقلى أو الروحى للذات وأيضا للذوات الأخرى، فعن طريق هذه التعبيرات نستطيع أن نعيش داخليا من جديد تجربة الآخرين.

ولكن كيف يمكن لتعبيرات الحياة أن تجعل الفهم ممكنا؟ يرى دلتاى أن هناك ثلاثة أنواع مختلفة لهذه التعبيرات التى تعبر عن مستويات الفهم: "يختلف تحقيق الفهم طبقا للأنواع المختلفة من تعبيرات الحياة. فالمفاهيم والأحكام وبناءات الفكر هى الشكل الأول من أنواع الفهم ... فالحكم يؤكد شرعية الفكر المستقل عن المواقف المختلفة التى يحدث فيها، كما يتضمن اختلاف الزمان والناس ...... والأفعال هى النوع الآخر من تعبيرات الحياة؛ ولم ينشأ الفعل بقصد الاتصال، فالهدف المرتبط به متضمن فيه. وهناك علاقة منتظمة بين فعل ما والمضمون العقلى .... ومع ذلك فهو لا يعبر إلا عن جزء من طبيعتنا .... ولكن الأمر يختلف مع تعبيرات "التجربة المعيشة " Lived experience ! إذ توجد علاقة خاصة بينها وبين الفهم الذى تنشأ منه التعبيرات .... لكن مايميز هذه التعبيرات الوجدانية هو أن علاقتها بالمضمون العقلى الذى تعبر عنه يمكن أن يمدنا فقط بأساس محدد للفهم .... لأن المضمون العقلى ينفصل عن مبدعه، كالشاعر، أو الفنان، أو الكاتب.. فهو لا يريد أن يقول أى شئ عن مؤلفه، إنه يظل واقعيا فى ذاته.. وهذا مايجعل إمكانية فهمه فهما منهجيا "[٣٥]

ولكن السؤال الآن: كيف يمكن فهم تعبيرات الحياة؟ يؤكد دلتاى على أهمية العقل الموضوعى فى المعرفة وفى الدراسات الإنسانية على وجه الخصوص "لقد بينت أهمية العقل الموضوعى لإمكانية المعرفة فى الدراسات الإنسانية، وأعنى بالعقل الموضوعى الأشكال المتعددة التى يموضع فيها الأفراد أنفسهم بشكل مشترك فى عالم الحواس. فى هذا العقل الموضوعى يكون الماضى بالنسبة لنا حاضرا على الدوام وتمتد مملكته من أسلوب الحياة وأشكال التفاعل الاجتماعى فى الأهداف التى يخلقها المجتمع لنفسه إلى العادات والتقاليد والقانون والدولة والدين والفن والعلم والفلسفة"[٣٦]. ولابد من التنويه هنا أن العقل الموضوعى الذى يقصده دلتاى ليس هو مفهوم العقل الموضوعى عند هيجل الذى يمثل إحدى مراحل العملية الجدلية، ولكن المقصود بالعقل الموضوعى عند دلتاى -كما اتضح من النص السابق- هو ما تتفق عليه الجماعة من أشياء مشتركة بينهم يتعلمها الطفل منذ نشأته الأولى فى هذا

الوسط الإجتماعى فيفهم مثلا الإيماءات وتعبيرات الوجه وماذا تعنى الكلمات والجمل: "إن تعبيرات الحياة الفردية التى تواجه الذات التى تقوم بعملية الفهم، يمكن النظر إليها بوصفها تنتمى إلى مجال مشترك، تنتمى إلى نمط type، والعلاقة المستنتجة بين تعبيرات الحياة وعالم العقل لا تضع التعبير فى سياقه فحسب بل تلحقه أيضا بمضمونه العقلى. فالجملة تكون مفهومة لأن لغة ما ومعانى الكلمات وتصريفها بالإضافة إلى دلالة التراكيب اللغوية هى شئ مشترك فى أى مجتمع"(٣٧). هكذا يتم تفكير الفرد وعمله وفهمه داخل مجال مشترك، هذا المجال المشترك هو مايسميه دلتاى بالعقل الموضوعى.

ويورد دلتاى شكلين من أشكال الفهم، يطلق على الأول أسم الأشكال الأولية للفهم حيث ينشأ الفهم من متطلبات الحياة العملية، وحيث يتعين على أفراد المجتمع التعامل والاتصال ببعضهم البعض، كما يتعين على الفرد أن يعرف مايريده الآخرون، ومايريده هو من الآخرين، من هنا تنشأ الأشكال الأولية للفهم، ويشبهها دلتاى بالحروف الأبجدية التى عندما ترتبط ببعضها البعض تصنع الشكل الثانى من أشكال الفهم وهو الأشكال العليا للفهم: "ينشأ الفهم من مصالح الحياة العملية حيث يتعامل الناس مع بعضهم البعض. فيجب عليهم الاتصال ببعضهم البعض. كما يجب على الفرد أن يعرف مايريده الآخر. من هنا تنشأ الأشكال الأولية للفهم The elementary forms of understanding. إنها تشبه الحروف الأبجدية التى ترتبط معا فتصنع الأشكال العليا للفهم The higher forms of understanding"(٣٨) فى الأشكال الأولى للفهم يهتم دلتاى باكتشاف العلاقة بين تعبير ما ومايعبر عنه هذا التعبير، أى يهتم باكتشاف العلاقة بين التعبير والمعنى المتضمن فيه، وفى هذه الحالة نقول أن التعبير ينطوى على مضمون عقلى "إن العلاقة الأساسية التى تقوم عليها عملية الفهم هى علاقة التعبير عما يعبر عنه. فليس الفهم الأولى هو عملية استدلال من نتيجة إلى سبب أو من معلول إلى علة، ولا يجب أن نتصوره على أنه عملية تتجه إلى الوراء من الواقع المعطى إلى جزء من سياق الحياة التى تجعل المعلول ممكنا"(٣٩).

أما عن الأشكال العليا للفهم فهى تتكون من ارتباط تعبير ما بمجموعة من التعبيرات الأخرى لتتكون فى النهاية تعبيرات مركبة تشكل جزءا من الحياة العقلية؛ " فمعنى الكلمة يتحدد على أساس العبارة أو السياق الذى ترد فيه والبناء الكلى للغة التى تنتمى إليها. ومعنى الإيماءة يتضح أكثر حينما نربطها بالإيماءات وبالمواقف التى تظهر فيها. إننا هنا نهتم بالعلاقة بين الأجزاء والكل"(٤٠) أى الفهم عن طريق أو فى إطار الدائرة الهرمنيوطيقية التى تحدثنا عنها سلفا والتى صرح بها شلايرماخر من قبل والتى تقتضى فهم الجزء عن طريق الكل وأيضا فهم الكل عن طريق الجزء، بمعنى آخر الفهم عن طريق الانتقال ذهابا وإيابا بين الكل والأجزاء، وبلوغ المعنى هو الهدف النهائى الذى يكشف عنه الفهم فى عملية التفاعل المتبادل بين الكل والأجزاء. ويعد الانتقال من الصور الأولية للفهم إلى الصور العليا انتقالا ضروريا. وأحد الشروط التى تساعد على الفهم أو التى تجعل الفهم ممكنا هى "معرفة البناء العقلى ومعرفة العمليات العقلية التى يتم بواسطتها نقل المعنى، ولا يتحقق هذا

الشرط إلا بدراسة "علم النفس الوصفى" أو "علم نفس الفهم" .... ويهتم "علم نفس الفهم" بتفسير التعبيرات، وفهم الجزء عن طريق الكل، ولا ينظر إلى العقل على أنه شئ من الأشياء وإنما ينظر إليه على أنه "ذات" تفكر وتريد، وتتصور، وتتخيل ...الخ"[٤١] هكذا يتضح أن عملية المعرفة تشترط وجود أساس يرتكز عليه الفهم، وهذا الأساس هو ماأطلق عليه دلتاى أسم "علم نفس الفهم" فنحن نألف العمليات العقلية من خلال مانجربه، ولأننا كائنات بشرية فنحن نفهم أيضا التعبيرات المشتقة من نشاط الكائنات البشرية الأخرى. وتؤكد كتابات دلتاى المبكرة على هذا الجانب من الفهم. وفى كتاباته المتأخرة أكد على شرطيين إضافيين، الشرط الأول هو: لكى نفهم التعبيرات علينا معرفة السياق العينى الذى تحدث فيه والكلمة تفهم بشكل أفضل من خلال الموقف، وعلى سبيل المثال لكى نفهم حركة دينية أو مذهبا فلسفيا فعلينا أن نربط هذه الحركة أو هذا المذهب بمناخ الرأى العام والظروف الإجتماعية للعصر. وعلى سبيل المثال أيضا لكى نفهم فلسفة اسبينوزا بشكل أفضل لابد أن نضعها فى إطار النشأة العلمية والصراع بين الطوائف الدينية المختلفة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. ثانى هذه الشروط هو معرفة النظم الاجتماعية والثقافية التى تحدد طبيعة هذه التعبيرات، فإذا أردنا على سبيل المثال فهم لعبة الشطرنج فيجب معرفة قواعد هذه اللعبة. ولكننا لكى نفهم هذه النظم الاجتماعية والثقافية ستواجهنا مشكلة وهى: لكى نفهم كلمة يجب أن نفهم اللغة، ولكى نفهم اللغة لابد أن نفهم الكلمات التى تتشكل منها هذه اللغة. وهذا الشكل الدائرى هو الذى يميز الدراسات الإنسانية[٤٢].

ويرتبط اسم دلتاى بكل من فلسفة التاريخ وفلسفة الحياة، وسبقت الإشارة إلى ارتباط التاريخ بالحياة، فكما أن للإنسان بعدا تاريخيا فالحياة فى نظره أيضا تاريخية فى جوهرها. وهناك ثلاثة مبادئ أساسية تشكل النزعة التاريخية عند دلتاى وهى: ١) أن كل الظواهر التاريخية هى جزء من العملية التاريخية، ويجب شرحها بمفردات أو مصطلحات تاريخية، مثل الدولة، والأسرة وحتى الإنسان نفسه لا يمكن أن يحُدد تحديدا نهائيا لأن له سمات مختلفة فى العصور المختلفة. ٢) يتعين علينا فهم العصور المختلفة والأفراد المختلفين عن طريق التقمص الخيالى لوجهات نظرهم الخاصة مع الأخذ فى الاعتبار ظروف العصر والتفكير الفردى. ٣) يتقيد المؤرخ بآفاق عصره، وكيف يتعامل مع الماضى وكيف يقدم الماضى نفسه للمؤرخ.[٤٣] والهدف الأساسى من فلسفة دلتاى هو كيفية فهم ومعرفة أحداث التاريخ أو بمعنى آخر " كيف يكون الفهم التاريخى ممكنا؟ وكيف يمكن للمؤرخ أن يفهم الحياة؟[٤٤] كيف يحيي المؤرخ ميت التاريخ، وكيف يبعث الحياة مرة أخرى فى أحداث التاريخ الماضية، " يجب على المؤرخ الذى يحيي الماضى فى عقليته -إذا أراد أن يكون مؤرخا بحق- أن يتفهم حقيقة هذا الماضى الذى يحاول إحياءه. إن مجرد عملية الإحياء هذه تضفى على شخصية المؤلف عمقا واتساعا، بل هى تدمج فى نسيج تجاربه الخاصة تجارب الآخرين الذين عاشوا فى الماضى."[٤٥]

هكذا نرى أن المهمة الأساسية للمؤرخ هى إحياء الماضى ومحاولة معايشته من جديد عن طريق استحضار الحياة فى المادة التاريخية لاكتشاف المعنى أو المغزى فى الوقائع التاريخية. ويستعين دلتاى لإنجاز هذه المهمة بمجموعة من المقولات أطلق عليها اسم "مقولات الحياة " وهى ليست مقولات قبلية كتلك التى نجدها عند كانط، ولكنها مقولات كامنة فى الحياة نفسها. ومقولات الحياة هى المفتاح الأساسى لفلسفة دلتاى، وهى المبادئ التى ننظم بواسطتها تجربتنا، كما ترتبط ارتباطا وثيقا بالأبعاد الزمنية. ولابد قبل الكلام عن هذه المقولات أن ننوه بأن مفهوم الزمان عند دلتاى ليس هو الزمان الآلى الرتيب أو الزمان الكمى الذى يمكن حسابه بالساعات، ولكنه معنى فى المقام الأول بالزمان الكيفى أو الزمان الشعورى الذى يتدفق فى حركة مستمرة لا تنقطع، وينتقل من الماضى إلى الحاضر ثم إلى المستقبل والذى يطلق عليه أسم " الزمن المعيش " أو " زمن التجربة الحية" الذى سرعان مايصبح فيه الحاضر ماضيا ويصبح المستقبل حاضرا فى دورة لا تنتهى ننتقل فيها من خبرة معيشة إلى خبرة أخرى فى تعاقب مستمر ليصبح الحاضر دائما هو لحظة الامتلاء بالزمان ونقطة الارتكاز التى تتقابل عندها خطوط التقدم التاريخى كله، ولتصبح تجربة الحاضر هى البعد الذى يتضمن بداخله الأبعاد الزمنية الأخرى؛ فالماضى موجود فيها عن طريق "تذكره"، والمستقبل أيضا حاضر فيها عن طريق "توقعه". وتتضمن قائمة المقولات عند دلتاى مقولة الزمانية، ومقولة التطور، ومقولة العلاقة بين الداخل والخارج، ومقولة الهدف، ومقولة القيمة وأخيرا مقولة المعنى. وفى كتابات دلتاى المتأخرة أكد على الدور الخاص لهذه المقولة الأخيرة،أعنى مقولة المعنى، بحيث أصبح السؤال الأساسى عنده هو: كيف تكون التجربة المفعمة بالمعنى ممكنة؟ وتصور دلتاى المقولات الأخرى على اعتبار أنها وسائل مختلفة يتشكل فيها المعنى فى سياقات متعددة. وهذه المبادئ المنظمة أو المقولات تعمل بشكل أساسى فى التفكير الواعى.. فنحن نفسر الحياة وننظمها بشكل واع ومدروس، والأديان والأساطير والأمثال والأعمال الفنية والأدبية ليست سوى تفسيرات، والمبادئ الأخلاقية والقواعد القانونية هى صياغات واضحة لتقيماتنا وأغراضنا.[٤٦]

إن تحليل دلتاى للفهم وتعبيرات الحياة ومقولات الحياة هو الإسهام الحقيقى له فى الابستمولوجيا ومنهج الدراسات الإنسانية، فليس الفهم مجرد فعل فكرى أو ذهنى وإنما هو إعادة معايشة العالم فيما يسميه بالتجربة الإنسانية الحية المعيشة، إن "إعادة ـ إبداع وإعادة ـ معايشة ماهو غريب وماضى تبين بوضوح كيف يرتكز الفهم على الموهبة الخاصة والشخصية. لكن الموهبة الشخصية تصبح، بوصفها شرطا هاما للعلم التاريخى، تصبح تقنية تتطور مع تطور الوعى التاريخى. إنها تعتمد على تعبيرات – الحياة الثابتة دائما والمتاحة حتى أن الفهم يمكنه أن يعود إليها باستمرار. والفهم المنهجى لتعبيرات ـ الحياة الثابتة دائما نطلق عليه أسم التفسير. وكما أن حياة العقل تجد تعبيرها الكامل بشكل موضوعى فى اللغة فحسب، فإن التفسير يبلغ ذروته فى تأويل السجلات المكتوبة للوجود الإنسانى. وفن التفسير هو أساس علم اللغة، والهرمنيوطيقا هى منهج هذا العلم "[٤٧]. تساعدنا مقولات

دلتاى إذن على اكتشاف معنى الحياة الإنسانية، وبما أن الحياة لا تنطوى على معنى واحد، بل إن فكرتنا عنها دائما متغيرة، فإن مقولات الحياة التى قدمها دلتاى ليست قائمة محددة وثابتة بل هى متغيرة بدورها وقابلة للتجديد، والتاريخ هو وقائع هذه الحياة ولذلك فإنه فى صيرورة دائمة. ولهذا السبب أيضا اهتم دلتاى بالدور الذى يلعبه الفهم فى التاريخ وكيف يعيش المؤرخ الماضى من جديد فى عقليته وبوحى من حياته الروحية ويحاول تفهمه لاكتشاف المعنى والمغزى فى أحداثه. ويساعدنا هذا التفهم لماضى التاريخ على الانفتاح على العالم وعلى دنيا الأفراد وإبداعاتهم، كما يمكننا من معرفة أنفسنا ومعرفة الآخرين.

هكذا رأينا كيف كان مفهوم "الفهم" هو الشغل الشاغل عند هؤلاء المفكرين الأربعة الذين عرضنا لهم فى الصفحات السابقة، ورأينا أيضا كيف أخذ الفهم عندهم مستويات مختلفة.

للأسباب السابقة نستطيع أن نقول ـ ولا نغالى فى هذا القول ـ أن هؤلاء الرواد الأربعة هم الآباء الشرعيون والمؤصلون الحقيقيون ل " فن الفهم" وهو المصطلح الذى شاع وانتشر فى الهرمنيوطيقا المعاصرة.

والآن ـ وبعد أن انتهينا من عرض التحليلات التى قدمها المؤصلون الأول لمفهوم الفهم وماكشفت عنه هذه التحليلات من حقائق عميقة لم تقتصر على عصر مبدعيها فقط بل من الممكن أن تمتد إلى عصور تالية لهم لاكتشاف مضامين أخرى جديدة ومهمة فى مفهوم الفهم ـ أقول بعد أن انتهينا من هذا العرض تلح علينا عدة أسئلة: ما أهمية ما توصل إليه هؤلاء الفلاسفة بالنسبة للفكر المعاصر ولمجتمعاتنا الراهنة؟ وماذا لو عاش هؤلاء الفلاسفة بيننا اليوم وشاهدوا أحداث عالمنا المتلاحقة والمتسارعة التى تموج بمتغيرات وصراعات على الأصعدة كافة: الاقتصادية والسياسية والثقافية والإعلامية والعلمية أيضا؟ ماذا لو عاش هؤلاء الفلاسفة عصر الثورة التكنولوجية غير المسبوقة التى نعيشها الآن والمصحوبة بثورة فى عالم المعلومات والاتصالات أثمرت وضعا عالميا جديدا اصطلح على تسميته بالنظام العالمى الجديد أو عصر العولمة؟ وماهو الدور الفاعل لمفهوم " الفهم المتعاطف " فى النظام العالمى الجديد، وفى نظرته إلى الثقافات الأخرى؟ ولو عاش هؤلاء الفلاسفة بيننا اليوم هل كانوا سيرفضون العولمة التى تسعى إلى فرض ثقافة بعينها هى فى حقيقتها ثقافة غربية ـ وبشكل أكثر وضوحا ثقافة امريكية ـ على سائر دول العالم؟

لاشك أنهم كانوا سيشعرون بخيبة الأمل لمحاولات الهيمنة باسم العولمة وهم الذين نظروا إلى تعدد الثقافات بتعاطف عميق واعجاب واحترام. ولو قدر لهؤلاء الفلاسفة أن يعيشوا بيننا اليوم فإنهم سيصابون بالرعب ـ لا بالدهشة فحسب ـ عندما يشاهدون إحياء النزعات العرقية والدينية والقومية التى لجأت إليها بعض الشعوب لتحتمى بها هروبا من الغزو الثقافى الجديد لمايسمى بالنظام العالمى الجديد. لقد ظل هردر يحلم بعالم الأمم السعيدة والمزدهرة المتمركزة حول ثقافتها. الأمم التى تشعر بالاعجاب والحب والتقديرنحو بعضها البعض، والتعاون فيما بينها بقدر ماتستطيع. لقد كان هردر على وجه الخصوص– خصما

لدودا لحركة الاستعمار الأوربى، وكان واحدا من أوائل وأعمق نقاد المد الاستعمارى. ألم يكن عالم الأمم هذا الذى حلم به هردر هو الحل الوحيد لمشكلات النظام العالمى الجديد؟

وأخيرا هل سيكون هؤلاء المفكرون محقين فى دهشتهم وذهولهم مما سيرونه فى عالمنا المعاصر؟ وهل هم على حق فى مشاعر الرعب التى قد تنتابهم؟ ربما يرى البعض أن هؤلاء المفكرين لن يكونوا محقين تماما لأن المقولات التى بدت لهم أساسية وأبدية ومعبرة عن تكوين وطبيعة البشر ليست فى النهاية إلا مقولات مرتبطة بعصرها وثقافتها. ومن ثم يتحتم تجاوزها واستبدال مقولات أخرى بها. لكن إذا صحت وجهات النظر السابقة فإن ذلك ستكون له نتائجه الخطيرة على معنى الثقافة الإنسانية وحقيقتها وكما ينبغى أن نؤمن بها كما كانت دائما على مر العصور. ذلك أن تجاهل القيم والمبادئ التى آمن بها هؤلاء المفكرون وعرضنا لها فى الصفحات السابقة لن يكون له معنى إلا سقوط معنى الإنسان والنوع الإنسانى نفسه، وسقوط الإيمان بالهوية الثقافية والإنسانية التى آمن بها الفلاسفة الأربعة موضوع هذه الدراسة، كما يتضمن تجاهل هذه القيم والمبادئ سقوط قيمة الاحترام الكامل لخصوصية الثقافات الأخرى وحقها فى النمو والازدهار، وهى القيمة التى طالما دافع عنها هؤلاء المفكرون.

الهوامش:

(1) Vico , G , B: New Science. trans. by Thomas Goddard Bergin & Harold Fisch , New York. Cornell University Press , 1969. p. 24.

(2) Ibid: p.8.

انظر تفاصيل فلسفة فيكو فى "فلسفة التاريخ عند فيكو" د.عطيات أبو السعود. الاسكندرية. منشأة المعارف١٩٩٧ .

(3) Ibid: p. 22.

(4) Vico , G , B: On the study Methods of our time. trans. by Elio Gianturco. New York.1965.p.xxxi .

(5) Vico , G , B: New Science. p. 22.

(*) هامان Johann Georg Hamman (١٧٣٠-١٧٨٨) مفكر ألمانى صوفى نشأ فى عصر عقلانى ويطلق عليه أسم "ساحر الشمال ".كان خصما عنيفا لعصر التنوير وفلسفة كانط والنزعة العقلانية بوجه عام. ورأى أن النزعة العقلانية فى التنوير محاولة لتجريد الحقيقة من ثيابها، والحقيقة كما تتجلى فى نظره متحققة أو متجسدة فى وحدة العقل والإيمان والتجربة الحسية. عبر عن أفكاره بصور وتشبيهات غامضة. وكانت لأفكاره أصداء وتجليات فى حركة "العاصفة والدفع" الألمانية وفى الأوساط الوجودية فيما بعد.

(6) Vico , G , B: The Autobiography , trans. by Fisch ,H & Bergin , T.G. Ithaca , New york. Cornell University Press. 1962.

(٧) نف، ايمرى: المؤرخون وروح الشعر. ترجمة توفيق اسكندر. القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٤٧. ص ٢١.

(8) Edwards , Paul: The Encyclopedia , ibid: p. 488 - 489.

(9) Berlin , Isaiah: Vico and Herder. London & New york. Hogarth Press. 1976. p. 195 _ 196.

(10) Anthony O'Hear (edited): Verstehen and Humane Understanding. Cambridge University Press. 1997. p. 55.

(11) Schleiermacher , Friedrich: Hermeneutics and Criticism and other Writings. trans. and edited by Andrew Bowie. Cambridge University Press. 1998. p. 228 .

(12) Ibid: p 228.

(13) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding. p. 59 _ 60.

(14) Schleiermacher. F: Hermeneutics and Criticim. p. 23.

(15) Schleiermacher. F: Foundations: General Theory and Art of Interpretation. in The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present. Edited , with an introduction and notes , by Kurt Muller. Vollmer. Basil Blackwell. p. 82.

(16) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding. p. 61.

(17) Ibid: p. 61.

(١٨) ورد نص " مونولوجات " لشلايرماخر فى المرجع السابق ص ٦١ ـ ٦٢.

(١٩) ورد نص شلايرماخر فى المرجع السابق ص ٦٣.

(20) Schleiermacher. F: Hermeneutics and Criticism: p. 8.

(21) Ibid: p. 8.

(22) Ibid: p. 88.

(23) Ibib: p. 229.

(24) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding. p. 68.

(25) Schleiermacher. F: General Theory and Art of Interpretation. ibid p. 84.

(26) Anthony O'Hear: Verstehen and Humane Understanding p. 69.

(27) Ibid: p. 69 _ 70.

(28) Schleiermacher , F: General Theory and Art of Interpretation. p. 87.

(29) The Oxford Companion to Philosophy. edited by Ted Hoderich. Oxford University Press. 1995. article: Dilthey , Wilhelm. p. 201.

(30) Edward , Paul: The Encyclopedia of Philosophy. Vol. 2. article: Dilthey. p. 403.

(٣١) عادل مصطفى: "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمنيوطيقا. بيروت. دار النهضة العربية. ٢٠٠٣، ص ٨٦.

(٣٢) المرجع السابق: ص ٩٣ ـ٩٤.

(33) Dilthey , Wilhelm: Awareness , Reality: Time. from "Draft for a Critique of Historical Reason " in The Hermeneutics Reader p. 152.

(٣٤) محمود سيد أحمد: فلسفة الحياة، دلتاى نموذجا. القاهرة. الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع. ٢٠٠٥. ص ٦٢ .

(35) Dilthey , W: Awareness , Reality: Time. p. 153 _154.

(36) Ibid: p. 155.

(37) Ibid: p. 156.

(38) Ibid: p. 154.

(39) Ibid ; p. 154.

(٤٠) محمود سيد أحمد: فلسفة الحياة، دلتاى نموذجا. ص ٦٨-٦٩.

(٤١) المرجع السابق: ص ٧٨ .

(42) Edwards , Paul: The Encyclopedia of Philosophy. Vol. 2. article: Dilthey. p. 405 - 406.

(43) Ibid: p. 405

(٤٤) محمود سيد أحمد: فلسفة الحياة، دلتاى نموذجا. ص ٧٩ .

(٤٥) كولنجوود. ر. ج: فكرة التاريخ. ص ٣٠٧ .

(46) Edwards , Paul: The Encyclopedia of Philosophy. Vol.2 article: Dilthey. p. 404.

(47) Dilthey , W: Awareness , Reality: Time. p. 161.

الملف

الرواية البوليسية

دراسات

شهادات

ترجمات

نقد تطبيقي

نص وقراءتان

آفاق

هذا الملف

شعيب حليفي

تسعى الرواية العربية، باستمرار، إلى صياغة أسئلتها في ضوء توفير أنماط متعددة من العلاقات بين نسيج جمالي موصول بما هو مجتمعي، بحيث سايرت جل الأشكال وخاضت في مناحي متباينة بحثا عن أسئلة أكثر جذرية، مما جعل منها حضنا ومرآة حافلة بالعلامات والخطابات للتعبير عن الثوابت والمتغيرات في السياق الخاص والعام.

ويعتبر المحكي البوليسي مسارا في المجرى الروائي العربي ما زال خافتا لم يُعلن عن نفسه إلا في نصوص معدودة كما لم يستطع أن يؤسس خصوصية وتراكما لافتين مثلما هو الشأن في أمريكا وعدد من دول أوربا (فرنسا، انجلترا، ألمانيا..) وآسيا وإفريقيا.

لكن الرواية العربية استطاعت استثمار أهم مكونات الرواية البوليسية ضمن رؤية سوسيوثقافية في أعمال محسوبة لروائيين من أمثال نجيب محفوظ، يوسف السباعي، يوسف إدريس، إبراهيم عبد المجيد، بهاء طاهر، صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، عبد الإله الحمدوشي، ميلودي حمدوشي، فرج الحوار، إلياس خوري، غادة السمان، فواز حداد... استثمار لعنصر الجريمة، أساسا، ثم لأسئلة وتناقضات المجتمع والتعقيدات المرتبطة بالحياة.

وضمن هذا الملف، تقدم مجلة فصول دراسات هاجسها — من جهة— تشريح وضعية الرواية البوليسية في الأدب العربي، لفهم واقع الحال والتقليب في القضايا التي يطرحها الموضوع؛ ومن جهة ثانية مقاربة نصوص في هذا الاتجاه للدنو من متخيلها وباقي عناصرها الأساسية، مساهمة منها في تجديد الأسئلة النقدية حول أشكال التعبير المُعبرة والتي استطاعت أن تكون تجليا من تجليات عصرنا.

في دراسة عبد الرحيم مؤدن (القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث) ينطلق من محاولة التمييز بين القصة البوليسية النموذجية (جريمة / مجرم أو عصابة/ ألغاز/ تحقيق...) وبين القصة ذات الإيقاع البوليسي (اللص والكلاب لـ"نجيب محفوظ) والتي قد تشترك مع القصة البوليسية في عناصر عديدة (جريمة/ تحقيق/ مطاردة...) دون أن تكون قصة بوليسية بالمعنى الأجناسي، كما حددها منظرو هذا الجنس الأدبي.

ويستعرض الكاتب أنماط القصة البوليسية التي انسحبت على الرواية والقصة القصيرة أيضا، من خلال نماذج معينة مثل القصة البوليسية ذات اللغز، والرواية البوليسية السوداء فضلا عن تفاعلات النص البوليسي مع قصص الجاسوسية، وقصص الخيال العلمي.

تأسيسا على ما سبق حاولت الدراسة رسم خطاطة لوضعية القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، انطلاقا من نماذج محددة شملت المراحل التالية:

أ- مرحلة الرواد الأوائل من خلال تجربة "عبد العزيز بنعبد الله" الذي جمع بين الترجمة والاقتباس، بين البنية القصصية البوليسية الثاوية وراء بنيات أخرى، والبنية التاريخية.

ب- مرحلة الستينيات من القرن الماضي الذي شهد ظهور نماذج من القص البوليسى - رواية وقصة قصيرة - الذي اختفى، مرة أخرى، وراء البنية الواقعية، فتحول النص البوليسي إلى أداة لطرح القضايا الاجتماعية (محمد بن التهامي/ أحمد عبد السلام البقالي).

ج- تجربة "الميلودي الحمدوشي" في المرحلة الحالية، والتي تمثل طفرة مميزة في الكتابة البوليسية، بحكم امتلاك المؤلف لتقنيات هذه الكتابة، فضلا عن انتسابه إلي ميدان العمل الجنائي، تدريسا وبحثا وممارسة مهنية، مما مكنه من تقديم تراكم هام، في هذا الميدان، اتسم بخصائص مميزة في الرؤية والكتابة.

وتحاول دراسة بوشعيب الساوري (مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية في الأدب العربي) التوقف عند نوع روائي ظل، وما يزال، في أدبنا العربي في الهامش، هو الرواية البوليسية، انطلاقا من تقديم نظرة تاريخية حول ظهوره ومكانته في الغرب وكيف استطاع أن يحتل موقعا داخل الأدب ويحظى باهتمام النقاد والدارسين الغربيين. وكيف نال مقروئية لا بأس بها، تجاوزت القارئ العادي إلى الناقد والباحث الأكاديمي مثل جاك ديبوا وتودوروف وجيل دولوز وغيرهم. مثلما أبرزت الدراسة مكانة الرواية البوليسية والانتشار الواسع الذي أصبحت تحظى به، خصوصا مع روايات اعتمدت الحبكة البوليسية مثل **اسم الوردة** لأمبرتو إيكو و**شيفرة دافينشي** لدان براون.

ثم يطرق الكاتب وضع الرواية البوليسية في الوطن العربي، ومفارقة وجود قاعدة واسعة لتلقي الرواية البوليسية، في حين أن إنتاجها متعثر وشبه منعدم، الأمر الذي لم يسمح بتبلور رواية بوليسية عربية بالمواصفات المعروفة في الآداب الغربية. متسائلا عن وضع هذا الإبداع في الأدب العربي وتجلياته وأشكاله من خلال المنجز الروائي. وكذا عن العوامل

الثاوية وراء وضعه المفارق، مستحضرا مجموعة من المواقف لروائيين مثل محمد البساطي وإدوار الخراط والميلودي الحمدوشي، ولنقاد أمثال إلياس خوري وعبد القادر شرشار.

وختم الباحث الدراسة بموقفه من المسألة بفحص أهم العوامل والأسباب من وجهة نظر سياقية، على المستوى الخارجي والداخلي، والتي كانت لها اليد في تعثر الرواية البوليسية.. وذلك بربط هذه الظاهرة الأدبية بسياقها الثقافي العام وفواعله وثوابته ومتغيراته.

ويتناول شعيب حليفي في موضوعه (التخييل ولغة التشويق: مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي). ممهدا بالحديث عن قدرة التخييل الروائي وما يحققه من توسع بفعل استثماراته اللامحدودة لكل العناصر المكنة، وباعتبار الرواية نصا ثقافيا يوظف كل المعارف والحقائق والأحلام ضمن رؤية فنية ذات شكل. وضمن ذلك ظهر التخييل المؤطر بقضايا التحري والتحقيق وفك الألغاز، أو ما يسمى بالرواية البوليسية، مما يمكن من خوض تحليلات لعلاقة الرواية بالتاريخ الاجتماعي والسياسي والتوظيف المتنوع لعناصر الحياة المدينية وما تفرزه من جرائم واختفاءات.

وتوقف الكاتب عند عنصر "التشويق" في المحكي البوليسي باعتباره محركا لباقي العناصر الفنية يرسم في الرواية مسارات تحتاج إلى عدد من التقنيات والعناصر تجعل منه أساسا قائما في النص وضمن بنية التخييل. مستخلصا أن الرواية العربية قد حفلت بنصوص في هذا الاتجاه بأشكال مختلفة، ومتوقفا عند نوعين كبيرين: الأول من نصوص تستثمر الحبكة البوليسية دون نية كتابتها؛ والثاني نصوص جُنست على أنها روايات بوليسية تقوم بدورها على لغة التشويق مع التركيز على عنصر الصراع وتأويلاته، ثم اللغة وقدرتها في تحقيق وقيام هذا النوع الروائي الذي مازال لم يُستثمر بالشكل التام في السرد العربي. وقد اتخذ الباحث نصوصا روائية عربية من مصر وتونس والجزائر والمغرب خلفية لمقاربته.

وفي دراسة تحليلية للرواية البوليسية بعنوان (صيغ الحي ومكوناته في الرواية البوليسية) قارب عبد الرحمن غانمي رواية: (الحوت الأعمى) مقاربة استكشافية وتحليلية لاستقصاء أبرز معالم ومكونات الرواية البوليسية وسننها، وذلك من خلال بعض المحاور الفاعلة والمؤثرة، من بينها التشكل المكاني، متخذا من فضاء الدار البيضاء بؤرة لأحداث الجريمة وما يتبعها من إجراءات وتحريات للوصول إلى الفاعل-المجرم، عبر الطرق والوسائل القمينة بتسليط الضوء على المستور. بحيث تؤدي هذه الفضاءات دورا بارزا في تشكل الأحداث، كما تأخذ قيمتها الجمالية والبنائية من تشغيلها حكائيا في التحقيق والبحث، فكل مكان يقود إلى مكان آخر.

ويعتبر الكاتب أن هندسة الحكي، انبنت على التحقيق وآلياته وتقنياته التعبيرية والخطابية. بمختلف أشكالها، حيث يتم تسخيرها للوصول إلى الحقيقة، وفي ضوء ذلك يتمدد الحكي من كل الأطراف والدوائر النصية حيث تنشأ الحكايات والأحداث والمسرودات والتي تسير على أكثر من "عجلة" نصية.

بيير بَيّار في الفصول الثلاثة التي ترجمها حسن المودن من كتاب للمؤلف بعنوان (من قتل روجر أكرويد؟) يقدم رؤية جديدة في نقد الرواية البوليسية وعلاقته بالتحليل النفسي وهو يتأمل تاريخ هذه العلاقة الجامعة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسي، لافتا النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على الأول، مشيرا إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيرا على نظرية التحليل النفسي: الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة، وهي في نظره أعمال أدبية "بوليسية"، وهو بذلك يقدم نوعا أدبيا يمكن تسميته بالمحكي البوليسي النظري. لأن المؤلف في انشغاله هذا، يقدم رواية بوليسية داخل الرواية البوليسية، وقاتلا وراءه قاتل آخر، وتحقيقا وراءه تحقيق آخر.

تأسيسا على هذا ينطلق بيير بيّار في الدراسات الثلاث المترجمة ضمن هذا الملف، من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي "البوليسي" غير التي اقتنع بها القرّاء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة هاملت لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي الأخرى مسرحا للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتير أن قام بهذا النوع من التحقيق معبّرا عن تحفّظاته من المسؤولية الجنائية للملك أوديب؟ ماذا لو كان المحقّقون في الروايات البوليسية مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هرقل بوارو في رواية: مقتل روجر أكرويد، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلوك هولمز في كلب باسكيرفيل؟

ومع كل ذلك، يبقى بيير بيّار هو هذا الناقد الذي يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر. ويدعونا في كل مرة إلى عدم التسليم بسهولة، أو الاقتناع بالحقائق التي تقدّم إلينا، وأن نتعلّم البحث عن الحقيقة بأدوات مغايرة، و نتخذ من اللعب والسخرية أسلوبا في التحليل والتفكير.

****

ويضم الملف إلى جانب الدراسات والمعالجات السابقة، مزيدًا من الدراسات والترجمات والرؤى النقدية، موزعة على أبوابه الداخلية (دراسات، وشهادات، وترجمات، ونقد تطبيقي، وآفاق).

التخييل ولغة التشويق

مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي

شعيب حليفي

تكمن قدرة الرواية في الإمكانات التي مدَّت بها النقد والتخييل، والكتابة عموما، بحيث حققت مساحات واسعة وديناميةً للتأويل ومقاربة مكوناتها. فهي باستمرار تشيِّد متاهات وقواعد، قبل أن تعود إلى فتح تشعبات وتصدعات في كل المبادئ المنجزة سابقا.

كما تكمن قوة الرواية، وهي شكل تعبيري، في بحثها عن التجديد عبر كل المستويات، واختراق كافة الحقول والأشكال بقصد صوغ سيرورات الرؤى والعلاقات، وبناء مرايا أخرى لصرح التخييل الذي يشكل نهرا يجرى منذ أولى الخيالات الإنسانية حتى الآن، مما مكنه من أن يغدو إرثا مشتركا بكل اللغات، يذوب في مجرى الخطابات والنصوص.

ويعتبر **التشويق** بنية ضمن نظام فني متغير يسعى التعبير الإنساني الأدبي والفني إلى خلقه وجعله عنصرا محركا للغة والأحداث والأفكار. إنه مدار يصبغ القول والنص بالإبداعية وتحقيق العلاقة بين المتكلم/الكاتب وبين السامع/المتلقي، باعتباره مبدأ جماليًا وثقافيا وأيديولوجيا.

وقد اتخذ التشويق لبوسا ومستويات في الآداب الإنسانية منذ الملاحم الأولى إلى كل الأشكال التعبيرية الشفاهية والمكتوبة، وهو مرتبط بالتخييل وقدرات اللغة وإنتاجية الصور.

كما لجأت مؤلفات الآداب والتاريخ إلى محكي التعجيب والاختلاق، هدما للمجهول والمألوف وتحقيقا للتشويق والإغراب، مما أوجد ذلك العبور المتمنع إلى الإبداعية الحاملة لتناقضات الوعي والمجتمع.

كما تخضع المفاهيم والمكونات والعناصر المشكلة لجوهر التعبير في سيرورات توظيفها، ضمن عصور وأنساق وأصوات وأساليب مختلفة ومتعددة، إلى إكسابها وجوها بطبعات ومخابئ تمدها بثراء ضمن توظيفات جديدة، وهو ما حصل مع "التشويق" الذي اتخذ مسارا

مزدوج الدلالة : الأولى لتحقيق المتعة وشد الانتباه، وضمنها إنتاج معرفة في شكل صور ورؤى وأخبار، أما الثانية فكونه يمارس تطهيرا نفسيا.

إن التشويق هو أحد العناصر التي تحقق وجود الحكاية واستمراريتها، في اعتماده على التلغيز والإخفاء والمفاجأة. وقد ساهم بناء التشويق في الاهتمام باللغة الفنية، تقديما وتأخيرا، تركيبا وحذفا، مجازا وتصريحا، كما جعل من القاريء المتلقي عنصرا حاسما في إتمام العملية الإبداعية.

خزائن الرواية

هل يمكن الحديث عن إنتاج القول في علاقاته بالسياقات المؤثرة فيه؟ فالإنتاج السردي يروم المجازات للوصول إلى معان خبيئة، وخلق أخرى. لذلك تلجأ الرواية باستمرار إلى التنقيب عن أشكال ومسارات جديدة تلائم السياقات المفتوحة، لتعبر عنها بطريقة أخرى أو تخلقها من جديد، فهي تحيى حيوات متعددة تستفيد من التطور المعرفي والتكنولوجي والاقتصادي والثقافي..وهي الأقدر على فك ارتباطاتها لخلق أخرى، في إطار تشكيلات متجددة للتخييل، مرتبطة بما ترسمه الرواية من مرايا للمتخيل الاجتماعي والذاتي والتاريخي، باعتبارها في عبور دائم، ذهابا وإيابا، لأنها تجري في الأزمنة الثلاثة. عبور ضد المجرى ومعه، تستحم بكل طميه وتناقضاته...من ثم قدرة التخييل الروائي على فن تدبير الممكنات والمحتملات لدحض الكذب الواقعي وقد أصبح نافقا ومتلاشيا.

الرواية الحديثة هي صنيع المدينة وأحلام الكتاب، عملت على استثمار كل السماد العنيف والمغذي، فلم يعد هناك شكل واحد للحياة،أو تحديد واحد للمفاهيم، مثلما لم يبق هناك شكل واحد للتعبير عن الرؤى والعلاقات الموجودة، أو تلك التي يمكن أن توجد.

كل رواية في هذا السياق، تؤسس لعلامات الصراع وتأويل هذا الصراع انطلاقا من حبكات ومهيمنات كبرى وصغرى هي محركات التخييل، تنتج علامات ورموز في مواجهة محركات الأنساق المهيمنة، لذلك فإن تخييل الواقعي هو صيغة للاندماج فيه، من أجل فهم طبائع الواقع وصيروراته، فتعمد الرواية، بالموازاة، إلى سمادات وسجلات مختلفة في بناء تعبيرات حية ومتفاعلة ذات قدرة على التخفي والإخفاء، لأن كل النصوص القوية تحتوي على مرايا لتقديم تأويلاتها ورؤاها وتمثلاتها،وهي تكيِّف وتصوغ الممكنات التي تتخلق التمثيلات الروائية لفضح التمثيلات المضللة والمخادعة، المتعددة الصفحات والطروس، ضمن جهاز كامل يقدم الإدراك الملائم للتأويل المطلوب.

من قبل، كانت الأسطورة تحقق تمثلا لعوالم قديمة، ثم تسربت الخرافة والأسمار والأمثال... كأشكال هجينة تصارع بالتخييل الثقافي وتقول ما تسترت عنه الخطابات الأخرى وأسقطته. لأن العالم الإنساني هو بناء من الأنساق الدينامية والمتصارعة، تتحكم فيها الرموز والتقاليد والعقائد والنظريات واللغات.

ومن أجل تعضيد علاماتها، تُؤوي الرواية خطابات متعددة تنتمي إلى حقول أخرى، تشيد عبرها رؤية جمالية وأيديولوجية تكثف نسائجها لأفق ومساحة استيطقيين، تخدم مسارها ورؤاها السّلالية، فهي في تطور خطاب متخيلها، غير معزولة عن التحولات الكلية والجزئية، الظاهرة والخفية، حيث كل رواية هي سعي لتشكيل أصوات وعلامات ذات قدرة على الابتعاد عن التناول المألوف لكل ما هو مألوف، والمزج بين الواقعي والمحتمل لاكتشاف خزائن أخرى للتفكير في الجوهري والعرضي، انطلاقا من كون الرواية هي نص ضمن نصوص، وبنية تستولد بنيات متفاعلة، تترك مع تقدم السرد، لإحدى البنيات مهمة قيادة باقي البنى وتحرير مساراتها وبَصْمِ رؤاها، وسط صراع الرؤى التي هي تعبيرات عن دينامية التأويلات.

إن التمثيل يحتاج إلى عدة إبداعية وتقنية كاملة يستعيرها النص الروائي من حقول وقنوات وأزمنة لنقض التقاليد وتجاوز التكرار وإنتاج معرفة تفضح الزيف المتعدد والحقيقة الواحدة، لذلك ارتبطت الرواية العربية – شأنها شأن الرواية العالمية – بالبحث عن أشكال جديدة للقول، عبر التجريب، مع الميل إلى الارتباط بالاجتماعي والتاريخي ضمن رؤى ذاتية ورمزية، واستثمار الأشكال المرتبطة بالتكنولوجيا داخل فضاء المدينة الحديثة وقضايا المستقبل، وإن كان ذلك بشكل محسوب (رواية الخيال العلمي والرواية البوليسية).

في هذا السياق، ظهرت الرواية التي تعتمد على تخييل مؤطر بقضايا التحري عن الجرائم وفك الألغاز، إذْ أصبحت جزءا من حياة المدينة وقد سميت تمييزا بالرواية البوليسية، تعتمد حبكة تشويقية ذات عناصر وإطارات حددها النقد الأدبي وصاغ لها عددا من العلامات المميزة، انطلاقا من النصوص الغربية التأسيسية مع الثورة الصناعية وما تلاها من مراحل اتسمت بتطور عوالم المدينة والقوانين وتعقد الحياة التي أضحت الجريمة فيها جزءا من دورتها العجائبية. فعلى الرغم من الاختلافات المتحصلة في الرؤية إلى هذا الجنس في الثقافتين الأنجلوساكسونية والأوربية، فقد أصبحت الرواية البوليسية مادة رئيسة من الأدب والفن السابع بنصوص هي عبارة عن تحقيقات جنائية مركبة في أشكال شطرنجية، لذلك ابتدع كتَّاب هذه النصوص مسارب وحقولاً أخرى لربط الحوادث بعوالم الجاسوسية والإرهاب وفضاءات الجنس والاقتصاد والسياسة والجنون والغرابة المقلقة.

تعريفات متواصلة[1] منذ (ادجار ألان بو) خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر مرورا باجتهادات النقاد الأمريكيين والأوروبيين الذين عمموا قواعد ووصايا تقتضيها الرواية البوليسية بعناصرها الأساسية: المجرم، الجريمة،الضحية، المحقق/التحري، اللغز، المشتبه به، عناصر تضليلية، .الحل...

بهذه العناصر وغيرها من الجزئيات، بالإضافة إلى ما طورته الصورة في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، حقق المحكي البوليسي تراكمات غير متوازنة، فيما تبقى النصوص التأسيسية علامات في سبيل التجديد، منذ النص المبكر لفولتير (زاديك) ثم جرائم القتل في شارع مورغ لأدجار بو وصولا إلى كونان دويل وشخصيته شرلوك هولز، وموريس لبلان

وشخصيته أرسين لوبين، ثم أجاثا كريستي وجورج سيمنون وغيرهم من الروائيين المتخصصين في هذا الجنس فقط. بالإضافة إلى إبداعات روائيين يلجأون في مسيرتهم الإبداعية إلى كتابة نص يعتمد الحبكة البوليسية، وهو الشكل الغالب في الإبداع الروائي البوليسي العربي.

لغة التشويق في الرواية البوليسية

تُؤوي الرواية البوليسية التشويق بأشكال مختلفة، وضمن النسيج الفني العام من خلال الاختيارات الأسلوبية وصيغ الحيل عند الكاتب، وأيضا عبر التشكيل العام للحكي والتركيب والحوار والرؤى. إن التشويق يصبح شكلا جماليا ضمن باقي المكونات النصية، في حين يأخذ صورا أخرى في بعض الأشكال الروائية مثل الرواية التاريخية التي ترتبط فيها الأحداث بالشخصيات وما يرافق مصائرها من صراعات ودسائس فيصبح تشكيل الحكي بهذه العناصر مولدا لتشويق روائي.

أما الروايات الموسومة بالعجائبية، فإن التشويق فيها يساهم في إنتاج التعجيب بشكل متبادل مع المسخ والفوق طبيعي والألغاز، لكنه في الشكل الروائي المرتبط بالتحري والتحقيق والجاسوسية يصبح مركزيا تنتسج حوله الأحداث، فيغدو الحكي بناء من متواليات أحداث تشتغل وفق حركات التشويق.

إن الانطلاق من فرضية كون التشويق هو شكل جمالي ومكون في المحكي البوليسي، تَحققَ بمستويات مختلفة، يجعل منه بنية ضمن نظام فني متغير، وعنصرا محركا للغة والأحداث.

****

يرتبط التشويق في الرواية البوليسية بالبناء الفني والدلالي، وبشكل عام بحدث الجريمة — المجرم – الضحية – في مرحلة أولى، تليها الملابسات المتحققة بفعل تتالي الأحداث ولُغزيَّتها بما فيها من دوافع وتناقضات وشكوك ومؤشرات زائفة، ثم التحول في النهاية إلى البحث عن الحقيقة.

إن أدبية هذا التشكيل الذي يعمد إلى بناءات خيالية أو محاكية أو بالاعتماد على سجلات وحقائق، يخلص في النهاية إلى عمل روائي لا علاقة له مع أي تطابق.

ويمكن الحديث عن الرواية البوليسية باعتبارها رواية اجتماعية، بفضاءاتها وما تقاربه تخييليا ينطلق من قضايا المجتمع، الجريمة والفساد والعقاب، وليس رسالة أخلاقية. لأن التخييل وعنصر التشويق في اللغز والحلول الممكنة يحوّل النص من حدث إلى بناء رياضي يرسم صور صراع الخير والشر بطريقة مغايرة مبنية على النقد الاجتماعي أو بالأحرى نقد الخيال الاجتماعي الذي يتورط في الانحياز إلى "الشر" على حساب القيم الإنسانية. بهذا المعنى فإن الرواية البوليسية هي رؤية أخرى، في مسار التأسيس الخيالي لثنائية الخير

والشر، وللصراع الأزلي بين تصورين يغطيان تصورات لا متناهية. وليس اختلاق عوامل زائفة في سبيل تنميط الوعي وزرع عدد من الأفكار لدى الأفراد تتعلق بالأخلاق والواجب.

وبخصوص واقع هذا الشكل التعبيري في مسيرة الرواية العربية. فهناك نوعان اقتربا من المحكي البوليسي — الاجتماعي، باعتماد تقنية الجريمة والتشويق:

النوع الأول: المحكي البوليسي الخالص، ونصوصه قليلة، باستثناء بعض التجارب المتخصصة في هذا اللون التي اختارت ضمن قواعد الجنس تجنيس نصوصها برواية بوليسية.

النوع الثاني: روايات تعتمد بعض عناصر الرواية البوليسية دون الالتزام بها، فهي توظف الشكل وبعض المكونات.

وقد حفلت نصوص عربية من كافة الأقطار بهذا النوع لكتاب خبروا كتابة الرواية في كل أشكالها، حيث اهتموا بعنصر التشويق على حساب المكونات الأخرى للمحكي البوليسي[٢]، هناك عنصران يميزان هذه النصوص وهي تشتغل بطرائق تعكس بصمات الكاتب ووعيه الاجتماعي ومرجعياته الثقافية.

أولا: ما هو مشترك بين هذه النصوص العربية بحيث يتحقق:

أ ـ استثمار الحبكة البوليسية دون نية كتابة رواية بوليسية، ففي (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ تسير حكاية سعيد مهران في هذا الاتجاه، وهي في أصلها واقعة حقيقية وقعت في الستينيات من القرن الماضي بمصر، لكن معالجة محفوظ للحكاية جاءت مطبوعة برؤيته الاجتماعية والسياسية ضمن أسلوب الرواية عند الكاتب المحتفي بالتخييل الروائي.

أما في رواية (دنيا) لمحمود طرشونة[٣]، وعبر ثمانية عشر فصلا، تتداخل جريمة مقتل حسن العياري، القائد النقابي، بمكونات روائية قوية هي الخطيئة والرذيلة والخيبات التي قادت إلى إفلاس تام للحقيقة والقيم من خلال شخصيات الهادي ونورة وزعرة .

وبرؤية جزائرية يروي سارد رواية (الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي[٤] ينطلق البحث عن جثة القتيل "عزوز" في رحلة سردية تأويلية لبواطن الاجتماعي والسياسي، كما يصبح البحث عن القاتل جزءا من لعبة بين القارئ والرواية عموما.

فيما يرصد فرج الحوار في روايته (المؤامرة)[٥] التشويق عن طريق جريمة مقتل سناء عبد الباقي، في حين تقوم روايته (في مكتبي جثة)[٦] على جزأين/كتابين الأول بعنوان الفاجعة، والثاني التحقيق، للتفصيل في الورطة التي وقع فيها عبد الحميد الكاتب حينما مات بطل رواية له كان بصدد كتابتها، ولما سعى المؤلف إلى التخلص من الجثة وقعت في مكتبه من شاشة الحاسوب.

ب— البحث الذي لا يروم التحقيق البوليسي، فبقدر ما يجيء في هذه الروايات لفضح المستور فإنه يخفي إفلاس المجتمع الحديث بسياساته وقوانينه واقتصادياته، وذلك في تخييل ثقافي. من ثمة لم يعمد هؤلاء الروائيون إلى وسم نصوصهم بـ"رواية بوليسية"، كما لم يلتزموا بكل قواعدها الفنية.

ثانيا – ما هو خاص في نصوص جنست على أنها "روايات بوليسية" في أعمال المغربيين عبد الإله الحمدوشي وميلودي حمدوشي، سواء الخاصة أو المشتركة.

***

تنبني الحكاية في رواية (الرهان الأخير) لعبد الإله الحمدوشي[٧] من ثلاثة عشر فصلا وقد جاء بناؤها وِفق ضوابط المحكي البوليسي في سياق تشويقي. هناك القتيلة صوفيا، الفرنسية المقيمة بالمغرب، ثم المشتبه فيه الرئيسي عثمان، زوجها المغربي الذي يصغرها بكثير. فضلا عن وجود عدد من القرائن التي تدينه، منها بصماته على أداة الجريمة، وعلاقته بنعيمة.

ومن جهة ثانية يوجد المحقق بمواصفات كبار المحققين، بالإضافة إلى شخصيات تؤثث المحكي وتضفي عليه غموضا وشكوكا (سلوى، نعيمة، جاك، ميشيل...).

وتنتهي الرواية بخيبة أفق انتظار القارئ بعدما تم إشباعه بما يجَرِّم عثمان؛ ففي الفصل التاسع (ص١٠٢– ١١٧) تتحول الرواية نحو الكف عن تلغيم البحث والبدء في الكشف عن حقائق جديدة تنتهي بتبرئة عثمان وتجريم جاك ابن الضحية.

***

تشتغل كل رواية بوليسية على بناء التشويق من خلال تفتيت التأويلات وزرع أكبر عدد من الاحتمالات والشكوك وسط تقنيات من الغموض والألغاز، وذلك ببناء الحكاية عبر تشييد حدث بوليسي ونسيج محكم ومرتبط بين الخطاب ودلالاته، بحيث يصبح الحكي هو الحقيقة الوحيدة ضمن بناء التشويق والصراع وتحريات البحث وحضور النوايا المتضاربة.

إن النصوص الروائية العربية التي تنتمي إلى المحكي البوليسي لم تستطع تحقيق التراكم المفضي إلى خلق رواية بوليسية عربية، كما أن النصوص المحسوبة على هذا "النوع" تتميز بأدبيتها وانحيازها إلى عالم الرواية الرحب، وامتلاكها لوعي اجتماعي وسياسي يقود إلى رؤية ثقافية يحكمها التشويق وحس البحث عن حقيقة ما وسط شراسة الواقع وغزارة أسباب الكذب والخداع، وعجز الإنسان عن إدراك السلام والطمأنينة.

وقد خاض الأدب نفس المعارك منذ القديم، حينما غامرت السرود الإنسانية الكبرى منذ جلجامش والاوديسا وألف ليلة وليلة والسير الشعبية ونصوص الرحلات وغيرها بالبحث الحثيث عن أجوبة في صور حقائق أمام عجز المؤرخ والكاهن والشاعر عن استيعاب كل ما يرى ويسمع ويعاش..فيأتي الخيال بصياغاته التجديدية لابتكار عوالم ينذر فيها التناقض والسخرية ثم يبحث لها عن أسئلة تفركها وتعاركها.

الهوامش:

(١) لا توجد اختلافات كبرى في التعريفات التي يقدمها النقاد والأدباء أو المعاجم الكبرى، لكن الخصوصيات المتعلقة ببعض رموز الرواية البوليسية أو ببعض الدول التي حققت تراكما لافتا ومتنوعا ارتبط بالذائقة الثقافية متقاطعا مع أكثر من حقل معرفي وفني بما فيه الفن السابع (تحديدا في أمريكا، فرنسا، ألمانيا، انجلترا..) وهو ما يطور هذه النصوص وبالتالي الدراسات النقدية المواكبة.

للاستئناس انظر:

- Boileau Narcejac,le roman policier.coll.que sais-je.payot.paris.france1964

-T.todorov, la poétique de la prose, Ed. Seuil, Paris,1971[.pp9- 19]

- Robert Deleuze, les maîtres du roman policier, ed. Bordas, Paris, 1991..

- Jean Bourdier, Histoire du roman policier, ed. De Fallois, Paris, 1996.

- Jacques Dubois, *Le Roman Policier Ou la Modernité*, ed. Armand Collin, 1996.

- Daniel fondanèche, Paralittératures. ed Vuibert. France. 2005 [chap.1.le roman policier. pp27- 63]

- http://id.erudit.org/iderudit/025743ar « Entretien avec Michel Butor: la mithridatisation par le roman policier » Tangence, n° 38, 1992, p. 107-115.

– عبد القادر شرشار: "الرواية البوليسية: بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

(٢) تحفل الرواية العربية بنصوص استثمرت عنصر الجريمة والتحقيق فيها،من بينها: اللص والكلاب لنجيب محفوظ، المؤامرة لفرج الحوار، دنيا لمحمود طرشونة، الرهان الأخير لعبد الإله الحمدوشي، الرماد الذي يغسل الماء لعز الدين جلاوجي...

وفي غياب ببليوغرافيا للرواية البوليسية، أو للنصوص القريبة منها تبقى الحاجة ملحة إلى مجهودات متواصلة في التوثيق والرصد والتحليل.

(٣) محمود طرشونة: دنيا (رواية). تونس. مطبعة علامات. ط.2. ١٩٩٧

(٤) عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء. مطبعة دار هومة. الجزائر ٢٠٠٥

(٥) فرج الحوار: المؤامرة (رواية). تونس. دار المعارف ١٩٩٢.

(٦) فرج الحوار: في مكتبي جثة. تونس. دار الميزان ٢٠٠٤

كما أن للكاتب مقالة باللغة الفرنسية، نشرها في مجلة (منارة الساحل) تونس العدد الأول يوليو ١٩٩٩:

possible? - Le Roman Policier,de la langue arabe est-il

(٧) عبد الإله الحمدوشي: الرهان الأخير. رواية بوليسية. المحمدية المتقي برينتر – المغرب ٢٠٠١.

مفارقة الإنتاج والتلقي في الرواية البوليسية العربية

بوشعيب الساوري

وضع الرواية البوليسية في الأدبين الغربي والعربي

١-١- **في الأدب الغربي:** جاء في **معجم النقد الأدبي** لجويل جارد تامين وماري كلود هيربيت حول مادة الرواية البوليسية بأنها شكل روائي ظهر في القرن التاسع عشر مع التطور الحضري للمدينة الأوربية، وتطور الشرطة، وكذلك العلم الوضعي، وكذا التقنيات الجديدة للبحث، بالإضافة إلى تقنيات السينما. فهي تطرح غالبا لغز جريمة أو عدة جرائم قتل للحل.[١]

تعرف الرواية البوليسية انتشارا واسعا بين جمهور عريض من القراء، في كل أنحاء العالم، لكنها، وعلى الرغم من ذلك، ظلت لزمن طويل مُبعدة عن مجال الأدب، معتبرة أدبا هامشيا.[٢] غايته التسلية والترفيه، وإثارة المتلقي العادي الشعبي وتشويقه. وقد أدرجها النقد الغربي في خانة الأدب الشعبي.[٣] وبقيت مبعدة عن التناول الأكاديمي، تعاني من غياب الإجماع حول تحديد دقيق لها. مع اختلاف واضح بين الباحثين والكتاب الفرنسيين والأنجلوساكسونيين حولها، خصوصا بالنسبة لتطورها وتجددها.[٤] وكذا حول تسمياتها ومفاهيمها.

لكن ذلك لم يثن من عزم كُتابها، بل استمروا في كتابتها، منوعين في أشكالها وتجلياتها، باحثين لها عن مكانة اعتبارية، حتى نالت مقروئية لا بأس بها، تجاوزت القارئ العادي إلى الناقد والباحث الأكاديمي؛ ففي فرنسا مثلا استطاعت الرواية البوليسية إثارة اهتمام العديد من الدارسين والنقاد، فنالت نصيبا من الاهتمام النقدي من قبل نقاد ومفكرين. نذكر أسماء العديد من الباحثين والنقاد والفلاسفة الذين انفتحوا على الرواية البوليسية ومنهم جاك ديبوا[٥]، وتودوروف[٦]، وجيل دولوز[٧]، وغيرهم. كما أن الروايات

العالمية التي لقيت رواجا وانتشارا واسعا، مثل **اسم الوردة** لأمبرتو إيكو، **وشيفرة دافينشي** لدان براون، اعتمدت الحبكة البوليسية.

فعلى الرغم من تهميش النقد الغربي الرسمي للرواية البوليسية وإبعاده لها من خانة الدرس النقدي والجامعي، استطاعت أن تحظى بانتشار واسع وتلقى رواجا منقطع النظير يفوق الروايات العالمية، ولا أدل على ذلك من أن الروايات البوليسية في العالم بأسره، بما فيه العالم العربي، هي الأكثر مقروئية.

١-٢- **في الأدب العربي:** ويختلف التقييم حينما ننتقل إلى العالم العربي، حيث لا نكاد نعثر على كُتاب مختصين أو مشهورين في هذا الشكل الروائي. وإذا كان الإبداع أو الإنتاج الأدبي عموما وليد التلقي، فإن أمر الرواية البوليسية في الوطن العربي يثير التباسا ومفارقة؛ وهي على الرغم من وجود قاعدة واسعة لتلقي الرواية البوليسية فإن إنتاجها متعثر وشبه منعدم، لم تتبلور معه بعد رواية بوليسية عربية. والسبب في ذلك التباعد والهوة بين الإنتاج الروائي والتلقي؛ فالجمهور يتلقى الرواية البوليسية العالمية المترجمة في الغالب، في حين يعاني الإنتاج الروائي العربي النخبوي من ضعف على مستوى التلقي. وهو تعثر يطرح أكثر من علامة استفهام عن أسباب هذا الغياب وتلك العوائق التي حالت وتحول دون ظهور الرواية البوليسية عندنا وبروز روائيين مختصين في إنتاجها.

نحاول في هذه المقالة وضع اليد على هذه المشكلة، انطلاقا من وجهة نظر سياقية تظهر الأسباب الخفية والمعلنة التي كانت لها اليد في تعثر الرواية البوليسية. وذلك بربط هذه الظاهرة الأدبية بسياقها الثقافي العام وفواعله وثوابته ومتغيراته. ونقصد هنا موقع الرواية عموما عندنا والرواية البوليسية خصوصا، وحدود انتشارها ونوعية القراء التي تقرأها، وكيف يتم تداولها، وعلاقتها بالنقد العربي والغربي. وكذا موقف النقد الغربي من الرواية البوليسية وآثاره عليها وأثره على النقد العربي وموقفه من الرواية البوليسية وصداه لدى الفاعلين الروائيين العرب. وكل ذلك في ارتباط بدور النخبة وإشكالية السلطة والديمقراطية والحداثة.

نروم الإجابة عن عدة تساؤلات منها: لماذا يفتقر سردنا العربي إلى روائيين متخصصين في الرواية البوليسية بالمقارنة مع ما نجده في روايات الخيال العلمي؟ هل توفرت الشروط الموضوعية لظهور الرواية البوليسية في المجتمعات العربية مثل: تطور المدينة، تفشي الجريمة، تقدم التقنيات، الديمقراطية، فصل السلطات؟ وإذا كان الجواب بالإثبات، فلماذا لم تظهر الرواية البوليسية عندنا كما ظهرت عند الغرب؟

٢- في المنجز الروائي البوليسي العربي

قبل الخوض في تحليل تلك التساؤلات، لا بد من تقديم لمحة عن المنجز الروائي العربي على مستوى التخييل البوليسي وتجلياته. وقد أمكننا التمييز في تجليات النمط الحكائي البوليسي بين عدة مستويات في المنجز الروائي العربي، على قلته:

٢-١- **الرواية الجاسوسية:** في إطار الصراع العربي الإسرائيلي، ظهرت أعمال روائية بوليسية تميزت بنفحة جاسوسية، وهنا لا بد من الحديث عن تجربة الكاتب المصري صالح

مرسي وخصوصا روايته **كنت جاسوسا في إسرائيل: رأفت الهجان** الصادرة سنة ١٩٨٦، ورواية **أعدائي**، لممدوح عدوان، الصادرة عن رياض الريس سنة ٢٠٠٠. وهما عملان إبداعيان ارتأيا معالجة صراع الأنا العربية مع الآخر الإسرائيلي. إذ عملت رواية **كنت جاسوسا في إسرائيل: رأفت الهجان** على إبراز كيف استطاع شاب مصري اختراق المخابرات السرية الإسرائيلية (الموساد) كنوع من التحدي الحالم للإنسان العربي في مواجهة الآخر/الإسرائيلي، بحثا عن بطولة باتت مفتقدة في الواقع، وقد تلونت فنيا بطابع أسطوري يوهم بأنه واقعي، في قالب بوليسي يقوم على التنكر. فيما تناولت رواية **أعدائي** الصراع العربي الإسرائيلي انطلاقا من أرضية تاريخية من بداية القرن العشرين إلي نهايته، في قالب بوليسي جاسوسي، لصالح غايات أيديولوجية وسياسية معروفة، تتمثل في قدرة الأنا على مواجهة الآخر المحتل، وفضح جرائمه بكافة الوسائل، وهو ما أدى إلى العناية بالمضمون الأيديولوجي على حساب الجانب الشكلي.

٢-٢- **الرواية البوليسية الخالصة**: وهي الروايات التي تحاكي الرواية البوليسية الغربية، وتحترم كل شروطها تقريبا. وتتجلى في تجارب روائية قليلة نذكر منها:

- رواية **من قتل ليلى الحايك** لغسان كنفاني، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٠.

- في المغرب نجد روايات بوليسية مكتوبة باحترافية لدى ميلودي حمدوشي وهو مختص في كتابة الرواية البوليسية كما أنه، قبل ذلك، مختص في القانون، وتحديدا علم الإجرام، وله أبحاث ودراسات عديدة حول الإجرام والأمن. وقد ساعدته هذه الأرضية على كتابة الرواية البوليسية التي يعد عنصر الجريمة جوهريا فيها. وهذا ما تعكسه أعماله الروائية (**أم طارق: رواية بوليسية**، الرباط، منشورات عكاظ، ١٩٩٩ / **اغتيال الفضيلة: رواية بوليسية**، ترجمة محمد بنعبود، الرباط: منشورات عكاظ، ٢٠٠٣ / **دموع من دم: رواية بوليسية**، القنيطرة، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩./ **ضحايا الفجر: رواية بوليسية**، الرباط، منشورات عكاظ، ٢٠٠٢. / **مخالب الموت**: رواية بوليسية، الرباط: منشورات عكاظ، ٢٠٠٣)، وأعمال عبد الإله حمدوشي: **الذبابة البيضاء**، المحمدية، ٢٠٠٠/ **الرهان الأخير**، المحمدية، ٢٠٠١./ **القديسة جانجاه** تأليف مشترك مع ميلودي حمدوشي، منشورات عكاظ، ١٩٩٩). وجاء هذا الإنتاج الهام بعد التحولات السياسية التي عرفها المغرب، وبما عرفه أيضا من هوامش للديمقراطية وحرية التعبير والانفتاح السياسي. وهي عوامل ساعدت على انتعاش الكتابة البوليسية.

- كما أن تفشي الجريمة بالجزائر كان أرضية ملائمة للتخييل البوليسي بالنسبة لكثير من المبدعين. وهو ما سمح ببروز جيل جديد من كتاب الرواية البوليسية، نذكر منهم، على سبيل المثال بوعلام صنصال وياسمينة خضرة، باللغة الفرنسية، ومن رواياته التي لقيت نجاحا كبيرا رواية **خريف الأوهام** (١٩٩٨).

- وفي لبنان نشير إلى رواية **الوجه الثالث للحب: رواية بوليسية**، للكاتبة اللبنانية نهى طبارة حمود (دار الفارابي، بيروت، لبنان، ٢٠٠١) والتي تراعي، نسبيا، خصوصيات هذا الجنس الروائي.

٢-٣ - روايات تقترب من الرواية البوليسية: ويمكن أن نذكر هنا رواية يوسف القعيد **يحدث في مصر الآن،** (١٩٧٦) التي تستعير بنية الرواية البوليسية من خلال عنصرين: أولهما جريمة قتل، ثانيهما حضور التحري والتحقيق البوليسي. ورواية الموريتاني موسى ولد ابنو **الحب المستحيل** (١٩٨٤)، رغم كونها تقترب أكثر من أدب الخيال العلمي، إذ اختار لها زمنا تدور فيه وهو المستقبل حول فكرة منع الحب بين الجنسين. وكذلك أعمال اللبناني رشيد الضعيف، عبر سعيه إلى تبسيط الرواية وتقريبها من فئات واسعة، على مستوى اللغة والأسلوب السردي، بالتركيز على عنصر التشويق، مما جعل رواياته تقترب من الرواية البوليسية؛ وتجسد ذلك بوضوح في روايتيه **ليرننك انغلش** (١٩٩٨)، ومن **يتذكر ميريل ستريب** (٢٠٠١).

٢-٤ - الحبكة البوليسية: وهو "السبيل الذي آثرته الرواية العربية، فهو الإفادة بحسبان من الرواية البوليسية التي تعوّل على التشويق والإثارة،"[٨] في إطار البحث عن آفاق جديدة للرواية. وقد تجلى ذلك في العديد من الأعمال الروائية نذكر منها رواية **اللص والكلاب** لنجيب محفوظ، ورواية **السؤال** لغالب هلسا، ورواية **خطبة الوداع** لعبد الحي مودن، ورواية **الرماد الذي غسل الماء** لعز الدين جلاوجي (٢٠٠٥).

لا يمكن فصل الظاهرة الأدبية عن سياق إنتاجها وتداولها، والذي يعد شرطا أساسيا لها. فبخصوص الرواية البوليسية وتجلياتها نلاحظ تباينا بين تجليين:

- **الأول**: الرواية البوليسية الصرفة.
- **الثاني**: حضور البناء البوليسي أو الحبكة البوليسية مكونا في الرواية.

الأول متعثر، أما الثاني فهو غزير. ويمكن أن نرجع أسباب انتشاره في سعي الروائيين العرب إلى البحث عن إمكانات جديدة وأنفاس أخرى لسردهم الروائي، يدفعهم أحيانا إلى استلهام أو توظيف الحبكة البوليسية، التي تضفي على الرواية المتعة والتشويق، على غرار ما حققته روايات عالمية من رواج بانفتاحها على الرواية البوليسية، خصوصا وأن الرواية العربية تعاني من ضعف التلقي، ففي إطار سعيها إلى توسيع قاعدة التلقي، وجدت في الحبكة البوليسية سبيلا لتحقيق تلك الغاية.

هكذا، يتم تهميش الرواية البوليسية كشكل إبداعي، مقابل استلهام أهم خاصية فيها وهي الحبكة البوليسية التي تشد القارئ المنشغل بتتبع خيوط الأحداث المثيرة. فيحاول الرسمي توظيف الهامش، فيصير الهامش مميزا للمركز وموسعا لقاعدة قراءته.

٣- الرواية البوليسية والسياق

لا شك أن لهذا الغياب عوامله وأسبابه وخلفياته الأدبية وغير الأدبية. وكما هو معروف فالظاهرة الإبداعية غير مفصولة عن سياقها العام الذي لا ينفصل فيه الإنتاج الأدبي عن سياقه. ولتوضيح ذلك سنتوقف عند موقف المبدعين والنقاد من المسألة، ثم بعد ذلك نقدم تفسيرنا للظاهرة.

١-٣ موقف الروائيين من المسألة: في تحقيق صحفي أجرته الباحثة رشا عامر لجريدة الأهرام العربي،[٩] مستفسرة عن أسباب غياب الرواية البوليسية من بعض كتاب الرواية في مصر الذين أكدوا، وجاءت الأجوبة لتؤكد على غياب أرضية مهنية لتنبت فيها الرواية البوليسية.

فمحمد البساطي يقول بأنه كان يحلم بكتابة الرواية البوليسية. لكنه تراجع عن قراره في اللحظة الأخيرة، لأن هذا النوع من الروايات لا يتميز بالثقل الأدبي إذ يمكن اعتباره نوعا من الاستسهال في الكتابة خاصة في مجتمعاتنا العربية. على الرغم من أن الواقع يؤكد أنه فن جميل ولا يقدر عليه أي أحد. فكاتب الرواية البوليسية لا بد أن يكون دارسا جيدا للقانون خاصة فيما يتعلق بالجريمة أو الجنايات، فضلا عن تمتعه بالموهبة الأدبية والخيال والذي يجب ألا يشطح كثيرا حتى لا يدخل في دائرة اللامعقول. مستنتجا غياب من تتوفر لديه هذه التوليفة لكتابة الرواية البوليسية. مؤكدا أننا في حاجة إلى أديب خَبرَ العمل في مجال الشرطة والتحريات الجنائية مثل الأديب الأمريكي داشيل هاميت الذي أدرك أسرار عالم الجريمة من خلال عمله في مجال التحريات واستطاع من خلال كتاباته ابتكار شخصية سام سبايد التي أصبحت من أهم الشخصيات في الأدب البوليسي العالمي.[١٠]

أما إبراهيم أصلان فقد عزا المسألة إلى عدم وجود تقنيات وأدوات ما بعد الجريمة، مثل المحقق ومفتش البوليس ورجل الشرطة والمحلفين وكذلك إجراءات التحقيق الدقيقة والمستقرة والتي لا يمكن زعزعتها بأي حال من الأحوال. كما أن حبكتها الحقيقية التي تستمد منها الإثارة والمتعة لا تتوفر إلا بوجود هؤلاء، فبدونهم لا تصبح رواية بوليسية وبهم - في مجتمعنا العربي الذي لا يعرفهم - تصبح شطحات خيال مؤلف نطلق عليه اسم فانتازيا لأنها لا تتواءم مع ما نراه في مجتمعنا العربي.[١١]

ويرجع الروائي إدوار الخراط غياب الرواية البوليسية في أدبنا العربي إلى القيم الاجتماعية التي نعيش عليها والتي لا تتيح المجال واسعا لأي كتابة بوليسية من أي نوع. فمقولات "خليها على الله" و"الصلح خير" تجعل مجتمعنا يبدو مسالما، رغم أنه في الواقع غارق في الجريمة. لكنها جريمة غير منظمة ليس بها أي نوع من الحبكة مثل جرائم الثأر والشرف والانتقام، وغيرها التي يصعب وصفها هي نفسها بالبوليسية. وهناك سبب آخر وهو أن الرواية البوليسية تقابل دوما بالترفع والاستعلاء من جانب النقاد والكتاب باعتبارها رواية مسلية كتبت خصيصا لتمضية وقت الفراغ.[١٢]

وفي حوار مع المبدع المغربي عبد الإله حمدوشي، المختص في كتابة الرواية البوليسية، نجده يربط انتشار الرواية البوليسية بالمناخ الديمقراطي والحرية. يقول بأن: "الكتابة البوليسية لا تخضع لمنطق الطلب والعرض، بل تدخل في إطار سيرورة تاريخية. الرواية البوليسية في إسبانيا لم تكتب إلا سنة ١٩٧٣ بعد موت فرانكو، على يد مونطالبان الذي توفي مؤخرا. في إيطاليا بلد المافيا هناك كتابة بوليسية ولكن غير مزدهرة. الرواية البوليسية بدأت في إنجلترا وفرنسا، ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فكل دولة

تكتب روايتها البوليسية الخاصة حسب التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تقع في هذه البلدان." (١٣)

هكذا يجمع الروائيون العرب على أن من أسباب عدم وجود تراكم حقيقي لرواية بوليسية عربية يعود إلى غياب سياق أدبي يسمح بإنتاجها، إضافة إلى عدم توفر أرضية سياسية وديمقراطية وخبرة علمية ومهنية تساعد على إنتاجها.

٣-٢- موقف الدارسين: بالنسبة للعالم العربي، نسجل غياب دراسات نقدية حول الرواية البوليسية، مقارنة ،مثلا، بالدراسات المنجزة في النقد الفرنسي، مع استثناءات قليلة جدا، بحيث نجد مؤلفا واحدا حول الرواية البوليسية للباحث الجزائري عبد القادر شرشار(١٤)، بالإضافة إلى مقالات متفرقة هنا وهناك. مما يعكس "شبه إهمال" لهذا الشكل الروائي من قبل النقاد والدارسين العرب. سنتوقف عند مواقف بعض الدارسين حول مسألة غياب الرواية البوليسية ثم نختم بموقفنا الذي سنحاول فيه تقديم تفسير للظاهرة.

٣-٢-١ تصور إلياس خوري في كتابه الذاكرة المفقودة: في مقالة معنونة بـ"البوليس والقصة البوليسية" افتتحها إلياس خوري قائلا: "استطاعت الحداثة العربية أن تستعير جميع أشكال الحداثة الغربية، من جهاز الدولة إلى البوليس إلى الأشكال الفنية الحديثة. لكن شكلا فنيا محددا بقي مستحيلا ومتمردا على كل استعارة: إنه القصة البوليسية." (١٥) ويُرجع ذلك إلى مسألة السلطة مقارنا بين السلطة لدى الغرب والسلطة لدينا. فبالنسبة للغرب استطاع الفصل بين السلطات. وأكدت السلطة الرأسمالية طابعها العقلاني أو ادعت العقلانية في مواجهة الرغبات والغرائز. وقد استطاعت الأجهزة الأيديولوجية تقديم صورة لامعة لرجل البوليس، باعتباره أداة أخلاقية تنشر الطمأنينة لدى الجماهير. "وبذلك استطاعت أن تؤسس قاعدة لامتصاص العنف الاجتماعي وتحويله إلى قنوات نبيلة." (١٦) مثلما شكلت لدى الجماهير شخصية البوليس البطل وغزت خيالهم. وهو ما سمح بانتشار الرواية البوليسية لدى الغرب. أما بالنسبة للوطن العربي فالسلطة "هي جهاز من خارج المجتمع، من خارجٍ علاقاته."(١٧) إن الصورة التي سادت لرجل البوليس هي صورة القامع، وهو ليس سوى تجلٍ لقمع الدولة السياسي والاقتصادي والاجتماعي. أي أن الدولة لم تفصل بين السلطات بل احتكرتها. ويختم إلياس خوري كلامه بخلاصة تكشف عن سبب غياب الرواية البوليسية في الأدب العربي: "غياب القصة البوليسية ليس مشكلة ولا خطأ، إنه يكشف خطأ السلطة وخطيئتها."(١٨)

٣-٢-٢- موقف عبد القادر شرشار: في تناوله لأسباب غياب الرواية البوليسية في الأدب العربي، يحدد عبد القادر شرشار في البداية مجموعة عوامل ساعدت على ظهور الرواية البوليسية في الغرب، ويجملها في عاملين أساسيين وهما:

أ- **الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وارتباطها بالمدينة**: من بين المشاكل التي يعرفها المجتمع الغربي المتحضر اليوم، اتساع المدينة، وما يفرضه - هذا الاتساع - على المستوى الهيكلي أو الفضاء المكاني وتكدس السكان وكثافتهم، من تعقيدات في الاتصال

والتعامل نتيجة بروز ظواهر اجتماعية سلبية خطيرة، تطفو أغلبها على سطح النص البوليسي، ويذكر منها:

– نمو حس الأنانية، وحب الذات لدى الفرد الأوربي، وانتشار هذه الظاهرة واستفحالها في المجتمعات الأكثر تصنعاً؛

– البحث عن العزلة، نتيجة الضغط الاجتماعي المفروض على الأفراد والمتسبب في اللاتعايش الاجتماعي في التجمعات الحضرية، على غرار التآلف والتضامن بين الأفراد في المجتمعات الريفية؛

– الطموح إلى اعتلاء مراكز السلطة، عن طريق استخدام أقبح الطرق، وأوضعها. مثل اللجوء إلى التزوير في الانتخابات والممارسات اللاشرعية، والرشوة؛

– اللجوء إلى العنف الشفهي أو الجسدي، وممارسة العنف السياسي، وما يسببه من ضحايا إنسانية وأزمات اجتماعية واقتصادية؛

– انتشار تعاطي الخمر والمخدرات في الأوساط الطلابية وداخل المدارس والجامعات، مما يقود إلى تدهور في العلاقات الأسرية؛

– الهيكلة العمرانية للمدينة المعاصرة وما تفرزه من تناقضات على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والأمني. نتيجة الفوارق الطبقية والعنصرية، وتردي المستوى المعيشي لبعض الفئات الاجتماعية؛

– النمو الديموغرافي السريع للسكان داخل المدينة ومشاكله السياسية والاجتماعية كالبطالة وانتشار الجريمة، والعنف؛

– انتشار ممارسة الجنس تحت تأثير الدعاية الإشهارية التي تتخذ مفاتن جسد المرأة العاري مادة لها، وتطور وسائل الإعلام السمعية البصرية، وكثرة الملاهي، واعتبار الجنس ظاهرة اجتماعية تسمح بها أخلاق المجتمع الغربي.

ب –الحياة الثقافية في الغرب وتطور الجهاز الأيديولوجي والفكري: وقد لخص هذا الجانب في الظواهر الآتية:

– انتشار الفكر العلمي والتكنولوجي وتطور الصناعات المختلفة؛

– تطور جهاز البوليس وتوسيع مجال اختصاصاته نتيجة الفصل بين السلطات وتأسيس الدولة على قواعد الهيمنة الطبقية العقلانية. فالبوليس هو تطوير لشخصية "الشريف"، أو هو القانون مجسدا في مواجهة الغرائز التي تحاول تدمير بنية المجتمع؛

– جمود الحس الديني، وعدم فعاليته في الحياة الاجتماعية والسياسية.[١٩]

إن كل هذه المظاهر التي أشار إليها عبد القادر شرشار أعلاه قد تغيرت، وأصبحت ملحوظة في مجتمعاتنا، على الرغم من محافظتها، أكثر مما هي عليه في الغرب، ومع ذلك لم تساعد على ظهور الرواية البوليسية.

وفي حديثه أيضا عن أسباب غياب الرواية البوليسية في الأدب العربي يقول: "إن الواقع الأليم للمجتمع العربي يعكس التناقض الرهيب بين المجتمع السياسي الذي تعمقت عزلته الأيديولوجية والمجتمع المدني الذي حطم القهر لحمته وتضامنه، بعد أن بذر فيه

الاستعمار الاستيطاني بذور النزاع، وانحلال علاقات القربى والتضامن الجماعي. وعلى الرغم من ذلك كله بقيت ثوابت اجتماعية وأخلاقية، حالت دون ترسيخ أدب بوليسي بالمواصفات الغربية في الأدب العربي."[٢٠]

ويؤكد كذلك أن الجريمة اتخذت مفهوما مغايرا لمفهومها في المجتمع الغربي، لذلك لا تكون هاجسا مركزيا في التفكير الفردي أو الجماعي في الحياة الاجتماعية العربية الإسلامية، كما أن الجريمة لا يمكن أن تتخذ مطية للغنى لأن الوازع الديني يقلل إن لم نقل ينفي هذا التفكير ويبتره من أصله، لذلك لا يمكن قيام بولسة أدبية بالمواصفات الغربية.[٢١]

كما يُرجع هذا الغياب إلى تأثير الاستعمار على السلوك الفردي والجماعي للمواطن العربي وإلى سياسة العمران والتخطيط في المجتمعات المستعمرة، بتزايد السكان بالمناطق الشمالية القريبة من المناطق الصناعية. وتكاد ظاهرة تكدس السكان في الوطن العربي تمثل أزمة اجتماعية، وإن كانت ظاهرة حضرية في المجتمعات الغربية لأنها تساعد على نمو الحس السياسي وتبلور مفهوم الأيديولوجية الاقتصادية. ولعل مرد هذه الأزمة يعود إلى حس الأنانية وحب الذات المختلفين في المجتمع الغربي والمجتمع العربي.[٢٢]

ثم بعد استحضاره لموقف إلياس خوري، دون أن يظهر الأسباب الرئيسية التي حالت دون ظهور الرواية البوليسية في الأدب العربي، ينتهي إلى نتيجة غير واضحة وهي "هذا التعارض في الفكر ومصادر الثقافة، وممارسة الحياة اليومية المعاصرة، من شأنه أن يعطل ظهور أدب بوليسي بنفس المواصفات التي عرف بها في أوروبا."[٢٣]

٣-٢-٣- **موقف نعمة خالدي:** في جوابها عن سؤال: هل هناك رواية بوليسية عربية؟ أكدت نعمة خالدي أن هذا النوع غير غائب غيابا مطلقا، لكنه يقع في المساحة الرمادية. ويعود إلى خمسة أسباب تبدو لنا موضوعية، وهي:

الأول: غياب أصول الرواية البوليسية المتعارف عليها عن الرواية العربية.

الثاني: تخلف المنطقة العربية على المستوى العلمي والتكنولوجي وكذا المفاهيمي والفلسفي والسوسيولوجي.

الثالث: هيمنة البلاغة والقدَرية، على مستوى القراءة، وتعويد القارئ عليهما؛

الرابع: غياب الشفافية في عرض الجرائم التي من شأنها أن تشكل تيمة محرضة على الخيال الروائي العربي.

الخامس: يعود إلى تصنيف الرواية البوليسية بأنها رواية للتسلية وأنها لا تقدم معرفة على الصعيد السياسي والفلسفي أو الاجتماعي، دفع العديد من الروائيين إلى العزوف عن كتابتها.[٢٤]

٣-٣- موقفنا

٣-٣-١- **أسباب غياب الرواية البوليسية على مستوى الإنتاج:** لا شك أن هناك أسبابا وعوامل خارجية وأخرى داخلية كان لها دور، من بعيد أو من قريب، في الحضور المحتشم للرواية البوليسية في الأدب العربي.

أ- الخارجية (السياق العام): وتتمثل في ثلاثة عوامل أساسية وهي:

- **الأول**: ارتباط إنتاج الأدب في الوطن العربي بالنخب- من أدباء ودارسين ونقاد- المنفتحة على الثقافة الغربية، مما أدى إلى تأثرها بموقف المؤسسات الثقافية الغربية من الرواية البوليسية ورفضت الاعتراف بها واعتبرتها أدبا هامشيا شعبيا لا يرقى إلى مستوى الأدب، نظرا لتركيزها على الأحداث وإهمالها للغة الأدبية. وهو ما يفسر غيابها، إلى وقت قريب، في الدراسات والاهتمامات الأكاديمية.

- **الثاني**: رفض النخبة لها واعتبارها أدبا هامشيا "غير نظيف" مخلا بالأخلاق، وأدبا لا ينبغي قراءته. وفيما يلي شهادة لأحد الكتاب تبرز التحريم الذي كانت تتعرض له قراءة الرواية البوليسية: "دخل أخي الأكبر ورأى أرسن لوبين بين يدي فحملق واستنكر وغضب وزمجر وهجم عليّ منبطحا بقامته المديدة على السرير، منتزعا بيده الكبيرة كتاب الجيب صارخا باحتجاج: تقرأ كتبا بوليسية؟ وأرسين لوبين؟ هل أنت مجنون؟ ثم أخذ يمزق الرواية [...] حتى تفتتت إلى قطع صغيرة.[...] مزق أخي الرواية وتلا محاضرة متعجلة عن الكتب والقراءة والأدب النظيف.[...] مدّ يده إلى أحد رفوف مكتبة البيت المتواضعة وتناول منها مجلة حزبية أو فكرية، لم أعد أذكر، وطلب مني أن أقرأ فيها فأتعلم وأتثقف."[٢٥] وفي سياق آخر، يقدم شهادة ثانية حول اهتمامه النقدي بالرواية البوليسية، قائلا: "منذ عدة سنوات رأى زائر على المنضدة قرب سريري رواية لأجاثا كريستي وبضع مجلات سوبرمان فسألني بدهشة وكان يعتقد أنني راهب في محراب الأدب والشعر والنثر هل تقرأ مثل هذه الأشياء؟"[٢٦]

تبين هاتان الشهادتان موقف النخبة من الرواية البوليسية فما بالك بكتابتها؟ إن رفض النخبة للرواية البوليسية شكّل عائقا أمام الكتاب للانفتاح عليها أو الانعطاف إلى كتابتها، وخير مثال على ذلك الانتقادات التي وُجهت إلى غسان كنفاني حينما كتب روايته **الشيء الآخر**. وهو ما جعل إنتاج الرواية البوليسية متأثرا ومتذبذبا في اللغة العربية.

- **الثالث**: على الرغم من ارتفاع معدل الجريمة في الوطن العربي، بكل أشكالها الموروثة والمستحدثة، لم يشجع ذلك على تبلور رواية بوليسية. ومرد ذلك إلى طبيعة الأنظمة السياسية العربية، القمعية في الغالب، فنادرا ما تسمح أجهزة الشرطة بنشر القضايا الجنائية والجرائم التي تحصل في المجتمع، ويتم السكوت عن العديد من الجرائم. مما يؤكد غياب الحرية والديمقراطية. والدليل على ذلك هو أن أول رواية بوليسية ظهرت في إسبانيا كانت بعد نهاية حكم الجنرال فرانكو، والشيء نفسه يقال عن وضع الرواية البوليسية في المغرب فظهرت تجربتان مهمتان (ميلودي حمدوشي وعبد الإله حمدوشي) بعد التحولات النسبية التي شهدها مجال حرية التعبير في المغرب مع مطلع الألفية الثالثة.

ب- الداخلية (السياق الخاص): ما ينبغي أن يتوفر في كاتب الأدب البوليسي هو الاطلاع الواسع بطرق التحقيق والقدرة على فك الألغاز وتتبع الآثار والطب الجنائي، وشيء من أصول القوانين وعلم الإجرام ودوافع الجريمة لدى الإنسان، مع خبرة عميقة بالنوازع

البشرية. هذا ما يجده القارئ في أعمال رواد الأدب البوليسي في العالم الغربي من أمثال: جورج سيمنون، وأجاثا كرستي، وعظيموف، وراي برادبري، وغيرهم. وهو ما لا يتوفر عند روائيينا. بحيث نلمس غياب التخصص لديهم، مع استثناءات قليلة كما نجده لدى ميلودي حمدوشي المتخصص في قانون الإجرام.

وحتى لو ظهرت الرواية البوليسية في الأدب العربي، فإن ظهورها يظل وظيفيا؛ يعمل الروائيون على جعلها مجرد حبكة. وتبدو أهميتها في أن هذا النمط من الروايات لقي رواجا واسعا (روايات إحسان عبد القدوس، يوسف السباعي، نجيب محفوظ) ووجد طريقه إلى القارئ العام، بفضل البناء التشويقي من جهة، وارتباطها بالسينما والتلفزيون باعتبارهما يدخلان في إطار وسائل الإعلام الجماهيرية من جهة ثانية.

كما أن هيمنة الجانب الأيديولوجي والسياسي والاجتماعي على الرواية العربية، حجب هذا النوع الروائي عن دائرة الاهتمام. إذ توجهت الرواية إلى مهاجمة النظم الاجتماعية والسياسية، وتشخيص المشاكل الاجتماعية، في تفاعل مع الأحداث السياسية والعسكرية التي مرّت على الوطن العربي على مدى القرن العشرين، خصوصا وأن كتاب الرواية هم من المثقفين الذين كان يجمع أغلبهم بين العمل الثقافي والعمل السياسي.

فبالإضافة إلى كون حدث المثاقفة قام به المثقفون، فقد ارتبطت الترجمة والكتابة بطموحات وأهداف هذه الطبقة، لكن بعض ترجمات الأعمال البوليسية في البداية، تم بطرق مشوهة، وهو ما غيب أذواق فئة واسعة من المتلقين التي تنشد إلى ما يسلي ويشوق بعيدا عن التفكير في القضايا الإشكالية الطاغية على الرواية العربية، لا أدل على ذلك من كون جل أبطالها من المثقفين.

وهناك سبب آخر وهو كون الرواية العربية، في الغالب، صدى لموجات نقدية ونظرية غربية، والتي غالبا ما تكون خاصة، وتوسع الهوة بين القارئ والكاتب، فيبحث الروائي عن المتلقي الناقد والدارس مستبعدا قارئ المتعة والتسلية.

وفي مرحلة أخرى اهتمت الدراسات النقدية بالجوانب الشكلية والجمالية، فترة هيمنة البنيوية على النقد العربي. وظل الاهتمام بالرواية البوليسية مغيبا، نظرا لعدم تركيزه على الجوانب الشكلية واللغوية.

٣-٣-٢- أسباب ذيوعها على مستوى التلقي

من الملاحظ أن الرواية البوليسية من أهم الأنواع الروائية قراءة، بين الكبار والصغار، على حد سواء، إذ استطاعت أن تحقق رواجا ملحوظا، من خلال تكرار الطبعات. حيث أصبحت المفارقة بارزة بين موقف المؤسسة الرسمية الرافضة لهذا الجنس وبين مساحات التلقي المثلة للهامش المحتضنة للرواية البوليسية مما ولد وضعا مفارقا تمثل في وجود تلق واسع وإنتاج ضعيف. فنجد أن روايات أجاثا كريستي تفوق مقروئية وتداولا روايات نجيب محفوظ، أشهر روائي عربي. ومن أسباب ذلك:

١- **ما تتوفر عليه من غموض وإثارة وتشويق على كافة مستوياتها**: خصوصا وأنها تستهدف إثارة عقل القارئ أو عواطفه أو خياله.[٢٧] و"أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر في الألوان الأخرى"[٢٨] والمقصود بالإثارة "هي تحريك الشيء بعد سكون، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة. والشيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله، فغالبا ما يكونان عند بدء القراءة في حالة سكون، وحياد بالنسبة للرواية، موضوعا وشخصيات، على الأقل. ومع بداية القراءة، أي الاتصال بالموضوع والشخصيات، تبدأ الإثارة، أي تحويل المشاعر والعقل من حالة سكون، أي جمود بالنسبة للرواية، إلى حالة حركة، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة."[٢٩] وخاصة لدى الأطفال لما لديهم من استعدادات للبحث والسباحة بالخيال وروح المغامرة، وما يشكله هذا النوع من تحد لذكائهم.

٢- **ميل الناس ورغبتهم في تتبع ومعرفة مشاكل ومصائب الآخرين**، لإدراك من أين تأتي الجريمة؟ أسبابها؟ ودوافعها؟ خصوصا وأن المجتمع مؤسس على الجريمة، كما يقول فرويد. وهو ما يفسر انتشار الجرائد التي تركز على الجرائم والحوادث، والإقبال عليها في كل أنحاء العالم. والرواية البوليسية تقدم الجريمة قبل السرد، والعقاب بعده، وما بينهما هو تحر وتحقيق عن دوافع الجريمة وأسبابها.

٣- **يشعر القارئ بأنها سهلة القراءة ولا تتطلب أهلية معرفية وثقافية**، لأنها تنتهج نمطا سرديا واضحا وثابتا وتسمح أخيرا بالحصول على قدرة استيعاب حقيقية يتساوى فيها القراء. خصوصا وأن عامة الناس يميلون إلى قراءة روايات الحياة اليومية.

٤- في الرواية البوليسية هناك **حضور للحدث قبل حضور اللغة الأدبية**، فالأول هو الذي يحرك الثانية، واللغة تصف الحدث فقط ولا تستطيل في شرحه وتسويغه ورسم دلالاته النفسية أو الروحية. لذلك يمكن القول إن الروايات العربية والقصص ذات "الروح البوليسية" لا ترقى إلى أن تنعت بالأدب البوليسي، كونها تمتلئ أحيانا بالتحليل البعيد عن المعرفة بالكتابة البوليسية، لذلك تفتقر الرواية العربية التي حاولت أن تكون بوليسية للمعرفة. فيتم اعتماد الحبكة البوليسية في سياق ثقافي وإبداعي لا يسمح بذلك.

٥- **النهاية السعيدة وانتصار قيم الخير على الشر**، بمعرفة الجاني وإحالته على العدالة، وهو ما تعوّده المتلقي في الحكي الشعبي، والذي يعد ثابتا من ثوابته، وقد تحقق له ذلك في الرواية البوليسية. ويمكن تفسير انتشار الرواية البوليسية بين فئات واسعة من القراء، إلى كونها تصالح المتلقي الشعبي (العادي) مع ما يريده من خيال مفعم بالمتعة والتشويق وهو ما كانت توفره له النصوص الحكائية الشعبية والسير والملاحم الشعبية. والرواية العربية أبعدته عن ذلك فكانت النتيجة غياب الاهتمام بها من قبل الفئات الشعبية.

٦ - **ساعدت السينما على رسم أدبيات وأسس لهذا النوع الأدبي**، خصوصا وأنها فن يركز على الانفعالات والتشويق، وقد كانت فرصة لتحويل العديد من الروايات البوليسية

إلى أفلام أو بنيت عليها، فصار لها مرتادون، وهيأت المتلقي الشعبي لتقبل مثل هذه الأعمال وتجلى ذلك في الروايات البوليسية المصورة، التي كانت تقرأ بشكل لافت.

٧- **تقرأ من أجل المتعة والتسلية**، لا تقرأ لتحلل وتدرس، تراهن على الجمهور الواسع. هذا ربما واحد من الأسباب التي جعلت الرواية البوليسية مهملة من قبل الباحثين والدارسين العرب. مقابل انتشارها الواسع لدى فئات عريضة من القراء أي الجمهور الواسع.

٨- **إشراكها القارئ في عملية التحري**، وهي القاعدة الأولى من قواعدها التي وضعها كاتب الرواية البوليسية الشهير فان دين (Van Dine)، فعلى الرغم من كونها تركز على الجريمة، فإن هذا العنصر لا يصنع الرواية البوليسية وإنما طريقة توظيفها.[٣٠] كما أنها تشرك القارئ في التحقيق والتحري والبحث عن أسباب الجريمة ودوافعها وعن الفاعل. لذلك يتم ربط ظهور الرواية البوليسية بإدجار ألان بو لأنه أول من عمل على إشراك القارئ في عملية التحري.[٣١] فحظوظ القارئ والمتحري متساوية في حل المشكلة المطروحة. إذ تحقق الرواية نوعا من التماهي بين القارئ والمحقق أو المتحري.[٣٢]

٩- **ميل المتلقي الشعبي إلى حل الألغاز**، وهذا ما يجده في الرواية البوليسية ومتعة اللغز هي جوهر الرواية البوليسية[٣٣] وقد اعتادها المتلقي في الأدب الشعبي من خلال اللغز وهي موجودة في كل الآداب الشعبية العالمية، ثم انتقلت إلى الرواية البوليسية.[٣٤]

١٠- **بحث المتلقي الشعبي عن الهروب والمطاردة** ويجد ذلك في الرواية البوليسية، هروب قائم على الحلم أي بواسطة الروائي.[٣٥]

تركيب

انطلاقا مما سبق، ننتهي إلى أن الرواية البوليسية في الأدب العربي حاضرة باحتشام كبير على مستوى الإبداع والإنتاج، على الرغم من توفر جمهور واسع يتلقاها ويستهلكها خصوصا ما ينتج لدى مشاهير كتابها العالميين، نظرا لميله إلى معرفة الأحداث والجرائم وفك الألغاز. كما تعاني من إهمال نقدي، وذلك راجع إلى عوامل وأسباب سياقية ترتبط بمؤسسة الرواية عندنا وعلاقة الأدب بالنخبة وتأثرها بما يحدث لدى الغرب، من خلال فعل المثاقفة المتواصل، وكذلك في ارتباط بالمعرفة والخبرة التي تتطلبها كتابة هذا النوع الروائي. وهو ما ولد مفارقة لدينا وهي اتساع دائرة التلقي وندرة الإنتاج وإهمال النقاد والدارسين لهذا الشكل الروائي.

الهوامش:

(1) Joëlle Gardes- Tamine, Marie Claude Hurbet, Dictionnaire de critique littéraire, Ed. Ceres, Tunis, 1998, p.270.

(2) Robert Deleuse, Les maîtres du roman policier, Ed. Bordas, Paris, 1991, p.10.

(3) Jean Bourdier, Histoire du roman policier, Ed. De Fallois, Paris, 1996, p.17.

(4) ibid, p.14.

(5) Jacques Dubois, Le Roman Policier ou la Modernité, Ed. Armand Collin, 1996.

(6) Gilles Deleuze, « philosophie de la série noire » in Art et loisirs n 18, 1966.

(7) T. Todorov, La poétique de la prose, Ed. Seuil, Paris, 1971.

(٨) نبيل سليمان، "ملامح بوليسية في روايات عربية"، جريدة الحياة اللندنية، ٢١/ ٠٧/ ٢٠٠٥.

(٩) رشا عامر، "الكتاب والنقاد يتعاملون معها باستعلاء، الرواية البوليسية مرفوعة من الخدمة" تحقيق منشور بالأهرام العربي، مصر، العدد ٤٨٧، ٢٢ يوليو، ٢٠٠٦.

(١٠) نفسه.

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه.

(١٣) حوار مع عبد الإله الحمدوشي، جريدة الأحداث المغربية، ٨ أبريل ٢٠٠٧.

(١٤) عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

(١٥) إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، **دراسات نقدية**، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط.١، ١٩٨٢، ص.٣٥٠.

(١٦) نفسه، ص.٣٥١.

(١٧) نفسه، ص. نفسها.

(١٨) نفسه، ص.٣٥٣.

(١٩) عبد القادر شرشار، ص.١٠١-١٠٢.

(٢٠) نفسه، ص.١١٢.

(٢١) نفسه، ص.١١٢.

(٢٢) نفسه، ص.١١٣-١١٤.

(٢٣) نفسه، ص.١١٦.

(٢٤) نعمة خالدي، "الحضور الخجل" ضمن ملف غياب الرواية البوليسية العربية **بمجلة الدوحة**، قطر، العدد الثامن، ٢٠٠٨، ص.٩٢.

(٢٥) عماد العبد الله، الأرض الحرام، الرواية والاستبداد في بلاد العرب، منشورات رياض الريس، لندن، ١٩٩٧، ص.٦٢-٦٣.

(٢٦) نفسه، ص.٦٧.

(٢٧) عبد الرحمن فهمي، "الرواية البوليسية"، ضمن **مجلة فصول**، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير- مارس، ١٩٨٢، ص.٤١.

(٢٨) نفسه، ص.٤٩.

(٢٩) نفسه، ص. نفسها.

(30) Jean Bourdier, Op.cit, p.15

(31) Jean De Morteuil, « Histoire du roman policier », in Journal Littéraire, N 28 Décembre 2002.

(32) Jacques Dubois, Op.Cit, p.44.

(٣٣) أحمد الخمسي، "متعة اللغز" ضمن ملف غياب الرواية البوليسية العربية بمجلة الدوحة، قطر، العدد الثامن، يونيه ٢٠٠٨، ص.١٠٢.

(٣٤) نفسه، ص. نفسها.

(35) Jean Bourdier, op. cit, p.14.

القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث

عبد الرحيم مؤدن

المحددات، الأنماط، الدلالات

في تاريخ القصة العربية - ومنها القصة المغربية- كان السرد البوليسي عنصرا من عناصر التأسيس في هذه التجربة. وفي سير وحوارات الكتاب، فضلا عن دراسات النقاد والباحثين، نلمس هذا التأثير للنص البوليسي كتابة وقراءة وأبعادا فكرية واجتماعية وأخلاقية.[1]

وبالرغم من أهمية هذا الدور للنص البوليسي في التجربة القصصية العربية، فإن وضعه الاعتباري جعل منه - وهو لم يشذ في ذلك عن الأدب العالمي- أدبا من الدرجة الثانية، أو "أدبا صغيرا" مقابل الأدب الكبير. فالأول يكتبه الهواة والمتأدبون، والثاني يكتبه الأدباء المحترفون العارفون بتقاليد السرد وفنونه.

الأول يُقرأ من قبل قراء عاديين لتزجية أوقات الفراغ؛ أما الثاني فيتداوله قراء ينتسبون إلي نخبة مميزة تطمح إلى تحقيق متعة هادفة، واتباع نموذج معين.

بين الأدب الكبير والأدب الصغير، وجدت القصة البوليسية في وضع لا تحسد عليه من حيث التراتبية النقدية، ولكنها، في الوقت ذاته، حققت مقروئية عالية مما جعلها تنتسب إلى (أدب الشعب)[2] بحكم استنادها - فضلا عن عنصر المتعة والإمتاع المركزي في النص البوليسي- إلى مقومات أساسية تجسدت في ابتعادها عن صنعة البيان واعتمادها لغة "وظيفية" تمتح من اليومي، ومن مستجدات العصر، مما سهل عملية التلقي لدى قراء حملوا النص في الحل والترحال، عبر فضاءات عديدة انسحبت على الساحات العامة والحدائق ومحطات المترو، عوض المكتبات والمنازل والفضاءات المقننة بتقاليد مجتمعية معينة.

المحددات النوعية للنص البوليسي

تندرج القصة البوليسية تحت إطار السرد القصصي عامة. ومن ثم فهي ليست جنسا قائما بذاته، بل هي من الأنماط السردية المتداولة مثل قصص الخيال العلمي ،وقصص الأطفال... غير أن انتماءها إلى السرد، لا يمنع من تميزها عن الأنماط السردية المتداولة أو الشائعة. ويعد (فان دين) الذي أورده (تودوروف) في كتابه (شعرية النثر)[٣] من الذين نظّروا للنص البوليسي من خلال عناصر محددة أهمها ضرورة توفر الجريمة، ثم المجرم من جهة، وكذا التحقيق البوليسى وبالتالي رجل الشرطة من جهة ثانية. وما بينهما ينفتح الصراع، وأساليب المطاردة؛ وتتدرج الحبكة؛ تبعا لذلك؛ بين الانغلاق والانفتاح، من جهة ثالثة، وصولا إلى نهاية حتمية لا غنى عنها في القصة البوليسية مجسدة سقوط المجرم في قبضة العدالة بعد أن تم الكشف عن خيوط الجريمة وملابساتها المتعددة. فالموقف الأخلاقي – العقاب والثواب – يتحكم في رؤية الكاتب، أو المجتمع، فضلا عن أبعاد النص، ودلالاته المختلفة الممثلة لقيم المجتمع من قانون وسلطة وتعايش بين الفئات الاجتماعية.

ومن الضروري التمييز بين القصة البوليسية[٤] والقصة ذات الإيقاع البوليسي الذي قد يتوفر في قصص عديدة ونصوص سردية مختلفة. فالتفاعلات النصية لا حدود لها، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، بهدف توظيف البنية البوليسية بأبعاد محددة. فـ(اللص والكلاب)[٥] لنجيب محفوظ، بالرغم من الجرائم المتعددة، والمطاردات المستمرة من قبل الشرطة، تظل رواية واقعية ابتعد فيها نجيب محفوظ عن واقعيته (التقليدية) بعناصرها الهادئة في الوصف والسرد والتأمل والاستبطان. في حين استفادت رواية اللص والكلاب من إيقاع الرواية البوليسية السريع الملتبس بأجواء الجريمة والمطاردة لرجال الشرطة، دون أن تكون رواية بوليسية، مادام الهدف عند نجيب محفوظ مقاربة الواقع الستيني من موقع جديد انتقد فيه المتاجرين بشعارات الثورة ومحترفيها الأدعياء، مثل رؤوف علوان وبطانته. وبالمقابل لا تصْدق صفة الإجرام على سعيد مهران الذي انبرى لتصفية هؤلاء الخونة بعد أن تشرب بمبادئ العدل والمساواة حتى النخاع. فهو (العادل) الذي يحقق العدل، بطريقته الخاصة، كما جسدتها بعض نماذج الخارجين عن القانون الذي لا يطبق على صانعيه، بل يطبق على الذين لم يساهموا في صنعه بحكم امتلاك الأقوى للسلطة المادية والرمزية متحولا بذلك إلى مؤسسة متكاملة. (صعاليك العصر الجاهلي؛ شخصية "روبن هود" في الحكاية الشعبية الإنجليزية؛ شخصية زورو في الشريط السينمائي؛ الفتوة في المحكي الشفهي والفصيح؛ اللص الظريف عند موريس لبلان...)

إن البنية البوليسية في اللص والكلاب، وفي نماذج مشابهة، مجرد مرآة للبنية الأعمق مجسدة في البنية الواقعية. في حين تشكل الجرائم والمطاردة البوليسية مجرد عناصر ترميمية تؤثث الهدف الواقعي، بخلاف النص البوليسي الذي تصبح فيه الجريمة، والكشف عن ملابساتها، هي البداية والنهاية، أي تصبح غاية في ذاتها. هي البؤرة وما عداها ضفاف ودوائر تتلاشى، تدريجيا، في انتظار تجددها، بين الفينة والأخرى، لإنارة بعض مراحل

الجريمة أثناء الصراع بين المجرمين ورجال الشرطة، بين أفراد العصابة الواحدة أحيانا، أو بين العصابات المتناحرة أحيانا أخري.

من هنا انفتحت القصة البوليسية، في سياق التفاعلات النصية، على أنماط القص القريبة والبعيدة. فهي قد انفتحت، قربا، على قصص المغامرات وقصص الخيال العلمي. في المستوي الأول يتحقق القاسم المشترك بين البنيتين في الحركة المتجهة إلى الإجابة عن سؤال دائم هو: كيف وقع ما وقع؟ وفي المستوى الثاني نجد عوالم عديدة قائمة علي المفاجأة والغريب والمدهش وتوظيف العلم والتقنيات الحديثة، والأساليب الملغزة، أي التي ترتبط بمتاهات عديدة، ومسارات معينة تخلق توهمات لدى القارئ يتوزع فيها بين المجرم الحقيقي والمجرم المفتعل إلى الحد الذي "نشرت دار نشر ملفات مطابقة للحقيقة، مكونة من تقارير الشرطة المتخيلة، ومن استنطاقات وصور وبصمات وعينة من خصلات الشعر... هذه الوثائق الواقعية كانت تقود القارئ إلى اكتشاف مرتكب الجريمة، وفي حالة عجزه عن ذلك هناك ظرف مغلق يلتصق بالصفحة الأخيرة ويقدم حلا للعبة"(٦).

الأشكال القصصية البوليسية: يمكن الحديث عن أشكال الكتابة القصصية البوليسية، من خلال المنجز النصي السائد على الشكل التالي:

١- **رواية الجاسوسية**: يستفيد هذا النمط الروائي من تقنية النص البوليسي في جانب التحقيق الذي يأخذ في الرواية البوليسية مسارات معقدة، بعد أن أصبح الصراع في هذا النوع من الكتابة – رواية الجاسوسية– صراعا بين الدول والمعسكرات خاصة أثناء الحرب الباردة بمظاهرها المختلفة شرقا وغربا.

٢ – **الرواية البوليسية التقليدية (النموذجية)**: وهي الرواية التي تحترم قواعد التأليف في القص البوليسي من جريمة وتحقيق ومطاردة ونهاية تكشف أسرار الجريمة. ومن الطبيعي أن تخلو القصة من التحليل النفسي من جهة، ومن القص العاطفي من جهة ثانية. وبالإضافة إلى ذلك المعجم الوظيفي، كما سبقت الإشارة، المرتبط باللغة اليومية البعيدة عن التقعر البلاغي، أو الحذلقة اللغوية.

٣- **الرواية ذات اللغز**: وتتميز بالجريمة الباردة التي مارسها أنواع من العملاء شرقا وغربا. والذين خضعوا بدورهم للمطاردات الدموية والتحقيقات لامتلاك أسرار الدول والمؤسسات العلمية والعسكرية والأمنية. وقد تقتصر هذه الروايات الملغزة على الجريمة الفردية، داخل عصابات محدودة، أحيانا، أو، من ناحية أخرى، بسبب مصالح ذاتية تتحكم فيها نزوات خاصة، أو عقد نفسية، وظروف اجتماعية. (سلسلة الروايات السوداء – تجربة أجاثا كريستي..).

وفي كل الأحوال، يمكن القول بخصوصية النص البوليسي في كل بلد على حدة حسب طبيعة المجتمع من حيث التقدم والتخلف من جهة، وحسب التراكم المنجز في هذا المجال. وهذا ما يؤكده (مارسيل دوهاميل) أثناء حديثه عن القصة البوليسية الفرنسية التي

تميزت بظهور ما سمي آنذاك بـ(الرواية البوليسية السوداء) التي "تتجسد في العنف بجميع أشكاله، خاصة أشكاله الأكثر بشاعة، والضرب المبرح، والتقتيل، واللاأخلاقية."[٧]

الرواية البوليسية في الأدب المغربي الحديث

بدأت الرواية البوليسية، في الأدب المغربي الحديث، متأخرة عن الرواية البوليسية في المشرق العربي لأسباب تاريخية ارتبطت بأسئلة النهضة العربية الحديثة، وتحولات المجتمع العربي، خاصة بمصر، اجتماعيا وفكريا وأدبيا. وتجدر الإشارة إلي أن القاسم المشترك الذي جمع بين مشرق الأمة ومغربها، في سياق الإنتاج السردي البوليسي، تجسد في خروج القصة البوليسية من جبة الواقعية. أو بعبارة أخرى: كان النص البوليسي سردا من سرود رصد تحولات الواقع بأسلوب معين اعتمد التشويق والإثارة والمتعة والفائدة.

وبالإضافة إلى هذا وذاك، ساهمت الرواية البوليسية بدور تأسيسي في ظهور الرواية العربية. ومن ثمة جسدت هذه الرواية مرحلة انتقال من السرد الشفهي إلى السرد المكتوب، من الحكاية إلى القصة، من التراث الحكائي إلى الاقتباس والترجمة والتعريب، من الراوي المجهول إلى الراوي المعلوم، من سلطة الجماعة الرمزية إلى سلطة الدولة، من العرف إلى القانون، من الفتوة إلى البطل الذي قد يلتقي مع السابق في الشجاعة ونشر القيم، غير أنهما يختلفان في المرجعية والسلوك. فـ(اللص الظريف) قد يأخذ القليل أو الكثير من الشاطر، أو الفتوة، ولكنه يتميز عنهما في ارتباطه بالمؤسسة، خضوعه لتحولاتها في المجتمع والدولة والوظيفة، إلى الحد الذي قد يتعارض فيه اللص الظريف، مع الشرطة الرسمية، ولكنه، في الوقت ذاته، يمارس دور (العادل) الذي يهدف إلى المحافظة على المؤسسة وقيمها.

وفيما يلي رسم لأهم محطات النص البوليسي في الأدب المغربي الحديث، انطلاقا من تفاعلات الواقع النصي بالواقع الاجتماعي.

عبد العزيز بنعبد الله والبنية البوليسية التي تظهر وتختفي[٨]

يعد هذا الكاتب من رواد الكتابة القصصية، والفكرية عامة، سواء تعلق ذلك بالقصة التاريخية، أو بالقصة البوليسية التي اعتبر من روادها الأوائل. ولم يكن النص البوليسي، كما سيتضح لاحقا، إلا صورة من صور التعبير عن قناعات الكاتب بصيغة جديدة جسدها النص البوليسي.

في نصه البوليسي المسلسل، أثناء مرحلة الأربعينيات من القرن الماضي، والمعنون بـ(هجوم في جنح الظلام)، نلمس هذه الرؤية الحضارية التي دافع عنها الكاتب في نتاجه الفكري والسردى بمختلف مستوياته. قبل ذلك يطرح السؤال التالي: هل يندرج هذا النص في مجال الترجمة والاقتباس، أم إنه من إنتاج الكاتب بالرغم من عوالمه الأجنبية: فضاء وأسماء شخصيات وسردا مخالفا لتقاليد السرد التقليدي الذي كان في بداياته الأولى؟ هل يدخل هذا النص في باب التقليد أم في باب التجديد؟ إن الإجابة عن ذلك تقتضي الإشارة إلى

محتوى النص من خلال إبراز سلوك شخصية اللص الظريف الذي توصل إلى سر اختفاء مجوهرات (كوريال) بعد أن توصل إلى الجاني – وهو من أعز أصدقاء عائلة "كوريال" – الذي وظف عصابة محترفة للقيام بهذه الجريمة. هكذا يصبح السيد "موش"، وزوجته، في قفص الاتهام بعد أن اكتشف اللص الظريف سر الجريمة مجسدا في ملاحظاته الدقيقة التي أوصلته إلى أسلاك مصابيح السيارة المقطوعة بفعل فاعل والذي لم يكن إلا السيد "موش" بعد أن كلف العصابة السابقة بإنجاز ذلك. والهدف الأساس من هذه الجريمة المتقنة هو الحصول على تعويض مزدوج:

أ– تعويض عن المجوهرات الغالية، بعد السطو عليها، بمجوهرات مزورة، ومشابهة لما حملته معها زوجة السيد "موش".

ب– تعويض شركة التأمين عن المجوهرات الحقيقية بعد اختفاء هذه الأخيرة في اللحظة الملائمة.

في نص آخر للكاتب نفسه يبتعد كثيرا أو قليلا عن النص البوليسى المقتبس، نلمس رغبة الكاتب، وهذا أمر وارد خلال تلك المرحلة، في خلق نص يستوحي بعض تقنيات الكتابة البوليسية. بالرغم من معالجة النص لموضوعات تاريخية وحضارية عامة. وهذا ما برز، جليا، في نصوص قصصية نشرها الكاتب، في الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي، تحت عنوان: شقراء الريف.[٩]

والقارئ لهذا العمل يلمس التصور السابق الذي قاد الكاتب إلى توظيف تقنيات النص البوليسي للتعبير عن الموقف الحضاري. وهذا ما تعكسه القصص التالية الحاملة لعناوين دالة مثل (الجاسوسة السمراء) و(الجاسوسة المقنعة) إلى غير ذلك من العناوين الدالة على إيقاع بوليسي، دون أن يعني ذلك انتماءها إلى النص البوليسي.

ومن ثم فاختيار هذه العناوين، من قبل الكاتب، لم يكن وليد الصدفة، بل إن القاسم المشترك الذي يجمع بينهما – وهو التجسس – يسمح ببناء النص بناء بوليسيا بالرغم من الأجواء التاريخية المستوحاة من تاريخ المغرب والأندلس، والتي لم تجعل من النص نصا تاريخيا بل تم توظيفها، من قبل الكاتب، في سياق تقنية الكتابة البوليسية من جريمة وبطل مضاد وعوائق وصدف وعمليات متقنة وإفشال خطط العدو إلى غير ذلك من التقنيات والأساليب.

استطاعت تجربة عبد العزيز بنعبد الله، في هذا السياق، تحقيق الآتي:

١– الانتصار لنص قصصي يزخر بالحركة والمتعة في آن واحد. والهدف الأساس، في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الأدب المغربي الحديث، يتجسد في وضع اللبنات الأولى للبدايات القصصية وسواء تعلق الأمر بالترجمة، أو الاقتباس فإن الأساس هو تأسيس كتابة قصصية لها ما لها، وعليها ما عليها. وحركة الترجمة اعتنت منذ بدايتها بالرواية البوليسية ومؤلفيها عنايتها بترجمة الروايات الأخرى من مختلف الاتجاهات[١٠]. كما استفادت هذه الكتابة، أيضا، من الصحافة التي سمحت بانتشار الكتابة المقالية، عامة، والقصصية خاصة. فضلا

عن دورها في خلق كتلة قارئة واظبت على متابعة النص القصصي الذي توسل بوسائل الترغيب والإثارة، كما هو الشأن بالنسبة لتجربة عبد العزيز بنعبد الله التي حرصت إحدى الجرائد الوطنية آنذاك، جريدة العلم، علي تقديم نماذج من قصصه المترجمة، أو المكتوبة بواسطة إعلان مثير على الشكل التالي: "روايتنا البوليسية المسلسلة". وبموازاة هذا العنوان نجد الشعار التالي: لن يزهر أدبنا إلا إذا كثر قراؤنا.[11]

تميزت تجربة عبد العزيز بنعبد الله، وشاركه في ذلك العديد من الكتاب المغاربة، بتوظيفها لبنيتين: بنية ظاهرة تجسدت في البنية البوليسية على مستوى الجريمة والحدث والمطاردة الدائمة وكشف اللغز. أما البنية المختفية فهي المجسدة في أبعاد النص الظاهرة والخفية. وتجدر الإشارة إلى أن بعض نصوص عبد العزيز بنعبد الله قد خضعت لتبادل المواقع بين كل من البنيتين، فأصبحت البنية الظاهرة بنية مختفية، أو ضمنية، وراء البنية الظاهرة، والعكس بالعكس صحيح. والغريب أن الكاتب يمارس الكتابة التاريخية، بأدوات تمتح من النص البوليسي، دون أن يشكل لديه ذلك أي تعارض "أجناسي" بين البنيتين.

في المستوى الأول نجد القصة البوليسية المسلسلة المشار إليها أعلاه، بعد أن تم تطويع النص البوليسي المقتبس من أحد نماذج (موريس لبلان) بشخصيته الشهيرة، شخصية اللص الظريف، للكشف عن مباذل المجتمع الغربي والتشهير بمساوئه من سرقة واحتيال ونسف لقيم الصداقة وانتشار الطمع والتكالب على الأموال. هكذا تكاملت البنية البوليسية الظاهرة مع البنية (الأيديولوجية) المختفية وراء وقائع النص وأحداثه المتتابعة. وفي المستوى الثاني نجد القصة (التاريخية) المشار إليها سابقا (الجاسوسة السمراء/ الجاسوسة المقنعة...) التي تتفاعل بنيتها الظاهرة، بنية التاريخ، مع بنيتها الضمنية المستندة إلى الإيقاع البوليسي دون أن تكون بنية بوليسية بالمعنى النموذجي. هكذا تصبح القصة عند عبد العزيز بنعبد الله، بالبنيتين المشار إليهما سابقا، كتابة سجالية ينتقم فيها المضطهَد، بالفتح، من المضطهِد، بالكسر، في سياق الصراع بين المستعمِر – بالكسر – والمستعمَر، عن طريق استيحاء لحظات الانتصار في التاريخ المغربي، أحداثا وشخصيات، ومظاهر مختلفة.

وساهم تفاعل البنيتين، بالإضافة إلى ما سبق، في تطوير الكتابة القصصية، ذاتها، سواء تعلق الأمر بالقصة البوليسية خاصة في جانبها التقني المجسد في الثنائيات الشهيرة – الجريمة والعقاب – أو تعلق الأمر، من ناحية أخرى، بالكتابة القصصية عامة، من حيث أسلوب السرد ورسم الشخصية إلى غير ذلك من العناصر.

في السياق ذاته، تعكس تجربة مبكرة أخرى، من الأدب المغربي الحديث، ملامح كتابة بوليسية خرجت من رحم الصراع الاجتماعي المحلي، بعد أن ساهم، بشكل مباشر أو غير مباشر، في إثارة قضايا هامة أفرزتها التحولات المجتمعية الجديدة. وعلى رأس هذه القضايا، قضية الحب، أو العلاقة بين الرجل والمرأة. في قصة (ضحايا حب)[12]، نتابع تحولات هذه العلاقة من خلال اختفاء فؤاد – ابن الحاج عبد الفتاح – منذ ما يزيد على الأسبوع في ظروف غامضة. وعبر المتابعة والاستقصاء، من قبل الشرطة، تبدأ خيوط الحدث

في الوضوح، لتنتهي إلى اكتشاف سبب الاختفاء مجسدا في (نعيم) الذي ارتكب الجريمة عن طريق تسميم (فؤاد) وإخفاء جثته ببطن كهف مشرف علي البحر بهدف إبعاده عن (فضيلة) المحبوبة المتنازع حولها من قبل كل من العاشقين. والنص يزخر بأساليب القص البوليسية من جريمة ملغزة، وتقنيات التحقيق البوليسية، والرسم المفصل لضابط الشرطة في الحركات والسكنات، فضلا عن كفاءته الذهنية والمهنية ودورهما في الكشف عن الحقيقة.

وبالرغم من التقاطع الواضح بين القصة البوليسية وبين القصة العاطفية، أو بين قصة الحب وبين قصة الجريمة، فإن السؤال يظل مطروحا بحدة: هل كان هدف الكاتب كتابة قصة عاطفية، بعنوانها الرومانسي المثير، أم كتابة قصة بوليسية؟

الجواب عن هذا السؤال لا يبتعد عن صراع البنيتين، البنية الظاهرة والبنية الخفية، خاصة أن موضوعة الحب، في بداية الستينيات من القرن الماضي، عدت من (التابوهات) التي فرضت على الكاتب المغربي التحايل الفني لتقديم بعض ملامح هذه العلاقة الملتبسة بين المرأة والرجل آنذاك في مجتمع غلبت عليه المحافظة لأسباب عديدة. غير أن التحليل النصي لمسار النص يكشف عن انحياز النص إلى البنية البوليسية، بعد أن تحولت القصة العاطفية إلى عنصر تشويقي من جهة، وسبب من أسباب الجريمة من جهة ثانية. ولعل هذا ما يفسر سيادة المعجم البوليسي، حوارا وتقنيات في البحث والتقصي، فضلا عن المساحة القولية الواسعة التي يشغلها الجانب البوليسي في النص.

مما تعكس تحولات المجتمع المغربي، آنذاك، الذي لم يكتف بالحفاظ على الممنوعات، وممارسة رقابة صارمة على علاقة الرجل بالمرأة.

لم يكتف المجتمع بذلك، بل انطلق في تمجيد الشخصية البوليسية، من خلال شخصية العميد الذي "يلاحظ كل شيء ويقارن بين كل شيء. إنه يهتم بأتفه الأمور، وذلك من فن التحقيق. إذن هو يريد الآن أن يربط بين إقفال الآنسة جهاز الراديو وكانت به تحفة "أنا في انتظارك..." بعد أن انتهت عن آخرها."(١٣)

وكذلك تمجيد نموذج رجل الشرطة لعبت في صنعه عوامل عديدة مثل انتشار الفيلم البوليسي، وازدهار التمثيليات الإذاعية ذات المنحى ذاته، فضلا عن تحولات الدولة، مع بداية الاستقلال، التي انتصرت لجهازها الأمني، أو القمعي، الذراع الواقية لوجودها ضد كل من يهدد كيانها المادي والرمزي. وإذا جازت لنا المقارنة، ولو تعسفا، فالنص، بوعي أو بدون وعي، يحاكي (الرواية البوليسية السوداء)، كما سبقت الإشارة، خاصة في استعمال العنف بجميع أشكاله(١٤).

ومع ذلك ظل الهدف المركزي، في النص، ممثلا في إبراز الكفاءة العالية لرجال الشرطة، مما أدى إلى تحويلها إلى "أرشيف" من أرشيفات البحث البوليسي تسمح للمطلع عليها بتعلم تقنيات التحقيق.

هكذا استطاع النص خلق ثنائية معينة تمزج بين القصة العاطفية والقصة البوليسية، في سياق اجتماعي متسارع. وعلى هذا الأساس كشفت القصة العاطفية عن مظاهر الحيف،

ومعاناة فئات اجتماعية نزحت من القرية إلى المدينة، من سيادة أنماط استهلاكية وافدة نشرتها بورجوازية لقيطة محلية استفادت من التركة الاستعمارية.

وكشفت القصة الثانية، أو القصة البوليسية، عن قوة الدولة المسنودة بهذه الطبقة اللقيطة، خاصة أن عنصر الحب المركزي أضاء كلا من الفئتين الاجتماعيتين من مواقع مختلفة [١٥].

في السياق ذاته، سيمتد الأسلوب البوليسي إلى القصة القصيرة أيضا، مع التركيز الدائم على المحور العاطفي كما سيتضح للقارئ في قصة "الجثة" [١٦].

تدور قصة الجثة حول التحضير لجريمة قتل من قبل عاشقين (مصطفى وخديجة) تعذر عليهما الاستمرار في هذه العلاقة، بسبب ارتباط خديجة بزوجها الأجنبي (جان) لأسباب عديدة. تقوم طريقة الكاتب المتبعة في هذا النص – ونصوص أخرى– على مخطط عقلاني، لا مجال فيه للمصادفة من ناحية، أو الخارق من ناحية أخرى. من هنا خضعت الجريمة لتدبير محكم (تسميم أنبوبة الأوكسجين – الخطة الثانية المضادة في حالة فشل الخطة الأولى – تثبيت الجثة في قعر البحر بالأسلاك وطلب النجدة بعد إيهام الشرطة باختفاء "جان" – خطة البوليس المضادة عن طريق مهاتفة العشيقين، وطلب الفدية منهما ثمنا للسكوت مما أوقعهما في الكمين).

مرة أخرى يطرح السؤال حول طبيعة النص الذي لم يشذ عن التجارب السابقة، في كونه مهادا للكتابة الواقعية بتقنيات مستوحاة من المرجعية البوليسية. ومن ثم تعود أسباب الجريمة إلى خلل في طبيعة العلاقة غير المتكافئة بين خديجة وجان قبل أن تعود إلى نزعة إجرامية .

في الطريق نحو الرواية البوليسية

في تجربة النص البوليسي في الأدب المغربي الحديث، تستوقفنا تجربة (ميلودي حمدوشي) التي شكلت طفرة نوعية في الأدب المغربي، عامة، والرواية البوليسية خاصة. وذلك من خلال المظاهر التالية:

أ– تراكم كمي هام باللغتين – العربية والفرنسية – طوال عقدين من الزمان تقريبا.

ب– خبرة علمية وتقنية عميقة بعالم الجريمة مدعما بتجربة غنية في الميدان العملي الذي تجسد في مواقع مختلفة شغلها الكاتب عبر مساره المهني.

ج– تطوير تجربة الكتابة القصصية من خلال المراهنة الدائمة على فرسي الرهان المجسدين في الجانب الواقعي والجانب البوليسي.

ويبدو أن قدر الكاتب المغربي، خاصة، والعربي عامة، يظل مشدودا إلى التاريخ، أو الوجه المجرد للواقع الملموس. ومن ثم فإن "الإنتاج المغربي يكاد يخلو تماما من الرواية البوليسية ورواية المغامرات. ومع ذلك فإن هذا لا يرجع إلى عجز، أو نقص في الخيال، وإنما مرده إلى وضعية موضوعية تتحكم فيها معضلات الحياة اليومية." [١٧]

من هنا كان رهان كاتب الرواية البوليسية يقوم في، جوهره، على محاولة تحقيق منجزين أساسيين:

١- المنجز النصي المجسد في بناء رواية بوليسية مخلصة لمكوناتها الأجناسية، وثوابتها البنائية لغة وموضوعا وسردا.

٢- المنجز الاجتماعي ما دام قدر الكاتب مرتبطا بالمهاد الاجتماعي الذي لا فكاك منه.

ومن أهم خصائص الكتابة البوليسية عند (ميلودي حمدوشي) نذكر الآتي:

- أ - تحقيق نوع من التفاعل بين الحبكة البوليسية والحبكة الواقعية، بل إن الحبكة البوليسية تصبح مرآة للحبكة الواقعية من خلال تحويل البناء البوليسي إلى بناء واقعي يستفيد من تقنيات الكتابة الواقعية المستفيدة بدورها من تقنيات الكتابة البوليسية مثل الانطلاق من النهاية (وقوع الجريمة) نحو البداية، أو الانطلاق من البداية (التحضير للجريمة) نحو النهاية. فسواء كانت هذه، أو تلك، فإن ذلك لا يقتصر على حرفية العصابة، بل يعكس مظاهر الخلل الاجتماعي وامتداداته النفسية لدى أفراد العصابة. ومن ثم تصبح الجريمة ردا متطورا على مظاهر التفسخ الاجتماعي في مسويات عديدة.

- ب - ولعل هذا ما يفسر تركيز السارد على المكونات النفسية والاجتماعية للشخصية، شخصية المجرم، أو زعيم العصابة. والهاجس التحليلي المختفي وراء هذا التبشير يستمد قوته من الخبرة العالية للكاتب بميدان الجريمة والمجرمين من جهة، ومن المرجعية الثقافية المزدوجة، من جهة ثانية، التي تكامل فيها الاطلاع الواسع على علوم الإجرام بالمعرفة الدقيقة بأساليب التحقيق ومستوياته.

- ت - هكذا تصبح الحبكة خاضعة، كما هو الشأن في الرواية البوليسية، لمتوازيات عديدة منها:

- متوازي المجرم والضحية.
- متوازي اللغة اليومية واللغة الأدبية.
- متوازي المجرم والعصابة.
- متوازي الوطني (العصابة المحلية) والعالمي (العصابة الدولية).
- متوازي الضعيف والقوي - الغني والفقير - العاطفة والعقل - الظاهر والباطن...
- متوازي ضابط الشرطة وزعيم العصابة أو الرأس المدبر للجريمة المقابل للمحقق المحنك.

- ث - ووجود هذه المتوازيات لا يمنع من تقاطعها، أحيانا، مولدة مسارب جديدة لرجل الشرطة والقارئ معا. فالأول يستفيد من ذلك عن طريق تصاعد نسبة الفرضيات المطورة للبحث البوليسي. والثاني تمكنه هذه المتوازيات من وضع علامات منظمة للقراءة تسمح بمتابعة تطور الجريمة وتحولاتها المختلفة.

- ج - وإذا كان السرد البوليسي يتجه، عادة، أفقيا، نحو نهاية محددة يكشف فيها المحقق عن خيوط الجريمة، وملابساتها، فإن ذلك لا يمنع السارد من الاستفادة من

محطات سردية يتوقف عندها السارد، بين اللحظة والأخرى، لتعميق البحث البوليسي، واستقصاء ضفافه، ثم يتابع مساره الأفقي رابطا بين السابق واللاحق. ومن أهم هذه المحطات نذكر:

أولا: الحوار بين الضابط ومساعديه، بين الضابط والعميد، بين الضابط والمجرم المفترض، بين الضابط والمجرم الحقيقي.

ثانيا: المونولوج الذي يأخذ صورتين اثنتين:

– صورة عادية يحاور فيها الضابط ذاته مقدما عناصر جديدة في مسالك الجريمة وأدغالها.

– صورة جديدة تقوم على تقديم ما يعتمل في ذات المجرم، أو أفراد العصابة اعتمادا على المحتمل، أو بعض المؤشرات الدالة.

وفي الحالتين يسهم الحوار الذاتي (المونولوج) في إشراك مساعدي الضابط والقراء أيضا.

– ح – وإذا كانت الرواية البوليسية النموذجية بعيدة عن التحليل النفسي والاجتماعي، فإن ذلك لم يمنع الكاتب من استثمار بعض عناصر التحليل النفسي والاجتماعي، بهدف عقلنة عملية البحث عن المجرم، أو أفراد العصابة. والعقلنة، في هذا المجال، تنسحب على دوافع الجريمة التي تتجاوز النزوة الطارئة، أو الرغبة السادية، كما هو الشأن في الكتابة البوليسية التقليدية، نحو تحليل العوامل العميقة للجريمة[١٨].

– خ – إبراز الجانب الإنساني لضابط الشرطة من خلال المظاهر التالية:

وضعه الأُسري الذي يبتلعه وضعه المهني سواء في حالات النوم أو اليقظة، مما حرمه من متعه اليومية البسيطة، فضلا عن الدفء العائلي المفتقد.

رصيده الثقافي الذي يوظفه، أثناء مطاردته للمجرمين، في مساره المهني، بنوع من التسامي عن عالم الجريمة، من جهة، وعن روتينيته من جهة ثانية.

علاقته الإنسانية مع مساعديه، وعدم خضوعه لتراتبية السلم الوظيفي، خاصة أن طبيعة مهنته تفرض عليه التعامل مع نماذج بشرية تحشد فيها كل الأسلحة.

أسئلته الوجودية، بل الأنطولوجية، عن الإنسان وجدوى الكتابة ومواقف أخرى تخص الظواهر الإنسانية.

– د – حرص الكاتب في نصوصه القصصية على الاهتمام بالمتلقي، داخل النص أو خارجه، خاصة أن المتلقي، في النص البوليسي، صورة من صور التماهي مع الضابط أو رجل الشرطة من خلال الجوانب التالية:

– توظيف أسلوب بيداغوجي لتلقين المتلقي حرفية البحث البوليسي من خلال التدرب على الاستنباط والاستقراء، ومن خلال إعادة تركيب عناصر الجريمة ونسجها بأسلوب جديد.

– يشكل المتلقي الضمير الأخلاقي للمجتمع، وبالتالي يصبح مجسدا لقيم السلم والأمن واحترام الثوابت الشرعية والوضعية.

– ذ – يستفيد النص البوليسي من إمكانات الكتابة السردية الواقعية خاصة في جانب الفضاء وجانب الشخصيات. وهكذا تحضر الفضاءات المغربية (طنجة – فاس– البيضاء...) لتعكس تحولات المجتمع المغربي من خلال بؤر محددة مست الأسرة والأوضاع الاجتماعية المختلفة.

وبالإضافة إلى هذا وذاك تُحقق هذه الفضاءات حدا أدنى من الأدبية عن طريق الإيهام بواقعية ما يجري في خضم صراع شرس بين فضاءات آمنة، وأخرى دخيلة بعنفها وطرائقها في تدمير القيم واللهاث وراء الثراء السريع.

– ر– لا يقتصر النص البوليسي عند الكاتب على الجانب الحركي أو جانب التلغيز القائم على نسج حبكة محكمة تتدرج عبرها مراحل الجريمة، بل إن الحبكة ذاتها ترم بأقوال الحكماء ومقاطع من نصوص أدبية وفنية، واستشهادات من مصادر ومراجع عديدة.

ولا تكاد تخلو رواية للكاتب من الهاجس الثقافي المنتشر في النص مما جعل منها نصوصا أقرب إلى نصوص المؤلف – على غرار (سينما المؤلف) – التي تقتضي جهدا معينا من المتلقي لمتابعة النص.

ولما كانت الرواية البوليسية، عادة، تقوم على التلغيز الذي يحتاج إلى لغة (وظيفية) تخاطب القارئ العادي، والمتوسط أيضا، فإن الكاتب لا يتردد، مرة أخري، في بناء بلاغة النص من خلال نسج ما سبقت الإشارة إليه من مرجعيات متعددة مما يقرب النص من أدبية جديدة تقوم على حقن النص بالمقولات السابقة في سياق إبداعي يجعل من النص أقرب إلى رقعة شطرنج، أو أقرب إلى لعبة المتاهة التي تتناسل فيها الألغاز والكمائن وأنصاف الحلول والحلول المؤقتة في انتظار الوصول إلى الحل النهائي.

من خلال الملاحظات السابقة، كان رهان الرواية البوليسية عند (ميلودي حمدوشي) هو رهان التأسيس لكتابة جديدة لا تتنكر للواقع، ولكنها تقاربه من زاوية الجريمة والمجرمين. ومن ثم فالتعبير عن الواقع لم يقتصر على رصد التجربة الواقعية، بل جاء، أيضا، من ضفاف النص البوليسي.

وإذا كان رواد النص البوليسي، في الأدب المغربي الحديث، قد جعلوا من البنية البوليسية بنية ضمنية للتعبير عن أسئلة الواقع، فإن (ميلودي حمدوشي) جعل منها بنية صريحة للتعبير عن بنية ملتبسة بالبنية الواقعية التي اختفت فيها بؤر الجريمة وامتداداتها، مما اقتضي مقاربتها بحبكة بوليسية تنير دروبها المظلمة دون أن يمنع ذلك من علاقات التأثر والتأثير بين البنيتين.

الهوامش:

(١) وهذا ما عرفه الأدب العربي الحديث عامة كما ورد في الكثير من حوارات الكتاب والأدباء من ناحية وفي أبحاث الباحثين من ناحية أخرى. انظر: عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر** (١٨٧٠ – ١٩٣٨)، دار المعارف، ١٩٩٨.

(2) Oswald Ducrot et Tzevtan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, col. Point, Ed ; Seuil, 1972, p.195.

انظر أيضا: عبد الرحمن فهمي، "الرواية البوليسية" ضمن **مجلة فصول**، مج٢، ع٢، ١٩٨٢، ص.٣٩.

(٣) نفسه.

(٤) كما حددها تودوروف في قواعد محددة نقلا عن أحد منظريها في هذا المجال. انظر:

T /todorov, Poétique de la prose, Ed. Seuil, col. Point, 1980, p.16.

(٥) نجيب محفوظ، **اللص والكلاب**، دار القلم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٥. يوسف القعيد، **قطار الصعيد**. دار الشروق، مصر، ٢٠٠٤. أجواء التحقيق والمطاردة في رواية **اللجنة** لصنع الله إبراهيم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط. ٥، ١٩٩٢.

(6) T. Todorov, Poétique de la prose, p.15.

(٧) العنوان مستوحى من رواية محمد زفزاف: **الثعلب الذي يظهر ويختفي**. انظر الأعمال الكاملة لـ(محمد زفزاف) مطبوعات وزارة الثقافة المغربية، ٢٠٠٠.

(٨) وهو الأقرب إلى الصواب، خاصة أن الجريدة لم تشر الى أية قرينة تثبت الترجمة، أو نسبة النص إلى كاتبه مكتفية بالعنوان التالي: قصتنا البوليسية المسلسلة. والقارئ للرواية البوليسية سيكتشف عالم موريس لبلان، وشخصيته الشهيرة، شخصية اللص الظريف بسهولة تامة. **جريدة العلم المغربية**. ابتداء من العدد١٣٤٤(٣٠-١٢)١٩٥٠ انظر أيضا: **غراميات أرسين لوبين وحوادثه الرائعة**، رواية بوليسية من نوع جديد يقوم بها اللص الظريف أرسين لوبين. تأليف موريس لوبلان. ترجمها أحد الأدباء. منشورات حمد، بيروت، د. ت. وبالإضافة إلى ذلك يحمل الغلاف عنوانا فرعيا مثيرا على الشكل التالي: قصة بوليسية عاطفية أدبية كاملة. وهذا ما جسدته الأقسام الثلاثة المضطربة لهذا الكتاب: أ- صراع اللص الظريف مع الشرطة السرية والعلنية واكتشاف المجرمين وانقاذ الأبرياء./ ب- غرام لوبين. / ج- العين الخضراء.

(٩) عبد العزيز بنعبد الله، **شقراء الريف**، دار النجاح، بيروت، ١٩٧٣.

(١٠) عبد المحسن طه بدر، م. م.

(١١) جريدة العلم، م. م.

(١٢) محمد بنْ التهامي، **ضحايا حب**، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، ١٩٦٣.

(١٣) نفسه، ص.٤٦.

(١٤) **ضحايا حب**، ص.٨٨.

(١٥) أحمد عبد السلام البقالي، **الفجر الكاذب**، دار الكشف للنشر والطباعة والتوزيع، د.ت، المغرب. (قصة الجثة)، ص.٨.

(١٦) من أهم الكتاب المغاربة المعاصرين في مجال الرواية البوليسية باللغتين العربية والفرنسية، فضلا عن أبحاثه ودراساته الأكاديمية في عالم الجريمة. وشغل الكاتب وظائف عديدة في التسيير والتدبير للمؤسسة الأمنية. من بين عناوينه نذكر- **الحوت الأعمى**: بالاشتراك مع عبد الالاه الحمدوشي. واللقب المشترك هو محض صدفة (١٩٩٧). **دموع من ندم- القديسة جانجاه** (رواية مشتركة بين الكاتبين) **١٩٩٩ الثعلب الأبيض أو اغتيال الفضيلة**. ترجمة محمد بنعبود ٢٠٠٣ . لاحظ تغيير العنوان الأصلي (الثعلب الأبيض) إلى عنوان جديد (اغتيال الفضيلة) من قبل المترجم في سياق الهاجس الاجتماعي المستبد بالكاتب.

(١٧) عبد الكبير الخطيبي، **الرواية المغربية**، ترجمة، محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، ١٩٧٢، ص.٣٥.

(١٨) هكذا تلعب الغيرة دورا أساسيا في رواية دموع من ندم. ونزعة الانتقام توجه السلوك الإجرامي للعديد من الشخصيات في رواية القديسة جانجاه، وانهيار الأخلاق بسبب سيادة الغزو الاستهلاكي لكل المجالات إلى غير ذلك من العوامل التي لا تنفصل عن مستويات الخلل الاجتماعي في الأسرة والعلاقات الاجتماعية المختلفة المتآكلة يوما عن يوم.

فـــــــــن فـعـلـهـا؟

أحمد خالد توفيق

عامة لم أفطن إلى أهمية القصص البوليسية وقدر الفن المبذول فيها إلا في سن متأخرة جدًا، فقد بدأت القراءة كطفل يعبث في مكتبة أبيه ويحاول أن يتهجأ الكلمات، وكانت الكتب التي وجدتها بالصدفة تحمل أسماء مؤلفين مثل (المازني) و(تشيكوف) و(فلوبير) و(طه حسين). كان أبي يبتاع لي بعض القصص البوليسية التي ترجمها سيد المترجمين (عمر عبد العزيز أمين)، كما كان يبتاع لي المحاولة الطموح البارعة التي قدم بها محمود سالم القصة البوليسية للنشء العربي، وهي ما عرف باسم (المغامرين الخمسة)، وقد نجحتْ جدًا لدرجة أن أية كتابات للشباب في مصر يطلقون عليها (ألغاز) حتى اليوم، أي أن كلمة (ألغاز) صارت تدل على نوعية معينة من الكتب من حيث شكل الغلاف ونوع الورق والطباعة، وليس المحتوى فقط. استمتعت بهذه القصص جدًا واعتبرتها إجازة عقلية لا شك فيها، لكني لم أستطع النظر لها بجدية ورهبة كما كنت أنظر لإبداعات الكبار.

فيما بعد عرفت أن طه حسين نفسه مولع بأجاثا كريستي كما صرح في حديث إذاعي، وقرأت كتاب (رحلة حب رحلة رعب) للراحل صلاح طنطاوي الذي يحكي قصة حبه الأبدية لهذه الكاتبة البريطانية، إلى درجة أنه سافر إلى استراليا ليعمل عدة أعوام كي يجمع نفقات إقامته في إنجلترا قربها !. هكذا بدأت أعيد استكشاف هذا الطراز من الأدب، واعترفت لنفسي بأنه نوع فريد من الفن له مقاييسه الخاصة. عندما تحضر مباراة لكرة القدم ثم تحضر بعدها مباراة لكرة التنس فلا تحاولْ أن تبحث عن المرمى وحارسه، ولا تتهم اللاعبين بالغباء لأنهم يحملون مضربًا ولا يستعملون أقدامهم. كل لعبة لها مقاييسها الخاصة، وهو تقريبًا ما قاله توفيق الحكيم عن أنه يعشق الغناء الشعبي ويعشق السيمفونيات، وهو الرابح في الحالين لأنه يصطاد كل نوع من السمك بشبكته لا بشبكة الأنواع الأخرى. نفس المشكلة حدثت في الخارج حيث كان النقاد يفرقون بين الأدب الكلاسي عالي الجبهة وبين هذا النوع من الأدب، فيطلقون عليه أحيانًا (فن البوب) أي

أنه مخصص لعامة الشعب، وفي أمريكا اسمه Pulp fiction وهو مصطلح يدل على نوعية الورق الرخيص الذي تطبع عليه هذه القصص. اليوم زالت الفوارق الحادة بين نوعي الأدب هذين، وصار المقياس الوحيد هو (جيد) و(سيئ).

هكذا التهمتُ ما وجدته من كتابات أجاثا كريستي وآرثر كونان دويل وقرأت بعض ما كتبه إيلري كوين — وهو اسم وهمي لرجلين يكتبان معًا — وجورج سيمنون صاحب المفتش الفرنسي السخيف (ميجريه). بالطبع عرفت مبكرًا أن الاسمين الأولين هما الأكثر براعة وإمتاعًا.. لقد استطاعت أجاثا كريستي أن تحول فن القصة البوليسية إلى فن كلاسي عالمي.

قمت ببعض محاولات لكتابة القصة البوليسية، لكنني لم أحب ما كتبته، وبدا لي ذلك العالم غريبًا جدًا يصعب أن ننقله للعربية وليس الأمر ببساطة أن نقول: "أشعل المفتش بيومي غليونه وألقى نظرة على المدفأة ..". لا يوجد مفتشون في مصر، ولا ندخن الغليون إلا نادرًا ولا نحتاج إلى مدفأة. دعك من أن الجريمة في مصر عفوية اندفاعية يصعب أن تتم بكل هذا التخطيط والتحذلق اللذين نصدقهما في الروايات البريطانية مثلاً. هكذا أدركت ما بذله محمود سالم من جهد ليجعل قصصه المصرية مقبولة جدًا. توقفت عن المحاولة وقررت الكتابة في مجالات أخرى ومنها الرعب والفانتازيا، وازداد احترامي لكتاب القصة البوليسية.

اعتدنا أن نعتبر القصة البوليسية وقصة الجريمة وقصة المخبر مصطلحات تعني الشيء ذاته، لكن الحقيقة أن قصة المخبر Detective story نوع من قصة الجريمة Crime story. هناك من يعتبر ألف ليلة وليلة أول نموذج لقصة الجريمة، وبالذات قصة (التفاحات الثلاث) حيث يجد صياد صندوقًا فيأخذه هدية لهارون الرشيد .. يفتح الخليفة الصندوق ليجد جثة فتاة جميلة ممزقة، من ثم يصدر الأمر لوزيره جعفر بسرعة القبض على القاتل وإلا طار عنقه.. والقصة بعد ذلك تحقيق طويل مليء بالمفاجآت لا يختلف عن أية قصة معاصرة لإدجار والاس وسواه. هناك من يتحدث كذلك عن بحث أوديب الطويل عن قاتل أبيه، أما في الأدب المعاصر فأقرب الأمثلة قصتا (جرائم القتل في شارع مورج) و(لغز ماري لوجيه) بقلم إدجار آلان بو (١٨٤١). هنا ظهر المخبر العبقري (أوجست دوبان) ليميط اللثام عن الجريمة. ثم بعد أعوام ظهر المخبر العبقري شيرلوك هولمز الذي ابتكره آرثر كونان دويل فجعل قصة الجريمة شعبية محببة للجميع.. وفي هذه الفترة ظهر لغز الغرفة المغلقة الذي نعرفه جميعًا (السير مكفيرلي مقتول في مكتبه والمكتب مغلق من الداخل والنوافذ موصدة، فكيف دخل القاتل ؟.. ومن هو ؟). تخصص وبرع في هذا النوع من القصص جون ديكسون كار، وفي قصته (الرجل الأجوف) يكشف عددًا من الحيل التي يستطيع بها القاتل أن يقتل ضحيته في غرفة مغلقة من الداخل.

قصة الجريمة تنقسم إلى أنواع عديدة بعضها قصص قاعات المحاكمة حيث الصراع القانوني بين المدعي والمحامي، وبعضها يحكي عن حياة رجال العصابات أنفسهم، ومن الواضح أن كل هذه الأنواع غير شائعة عندنا. قصة المخبر Detective story هي غالبًا النوع الذي يقصده القارئ العادي عندما يتكلم عن القصص البوليسية، وبالذات قصص (من فعلها ؟) أو Whodunit التي تسير حسب الخطة المعروفة: السير مكفيرلي مقتول في مكتبه كالعادة، والمكتب مغلق من الداخل

والنوافذ موصدة. يتم استدعاء سكوتلانديارد والمفتش فلان .. أحيانًا يكون المحقق رجلاً هاويًا غير محترف يتمتع بسعة صدر سكوتلانديارد وتعاونهم لأنه حل قضايا معقدة سابقة.. تبدأ التحقيقات ويتم سؤال الشهود وأقارب القتيل، وتلقى علامات الاستفهام حول أكثر من واحد .. قرب نهاية الرواية يجتمع الأبطال كلهم لأن المفتش يريد أن يخبرهم بشيء.. نكتشف شخصية القاتل وهو دائمًا آخر شخصية يمكن أن نشك فيها.. لو توقع القارئ القاتل قبل هذه اللحظة فهو فشل للمؤلف. لاحظ أنني ذكرت السير مكفيرلي، إشارة إلى أن هذا النوع من الأدب يوشك أن يكون فنًا بريطانيًا بالكامل. بالطبع يحمل هذا النوع من الأدب مشكلة كامنة فيه، هي أن نظرة واحدة إلى الصفحة الأخيرة – وأنا ممن يفعلون ذلك – تكفي لإفساد القصة كلها، كأنها مباراة عرفت نتيجتها فلم يعد لمشاهدتها داع، وقد حكى هتشكوك عن قناة إذاعية أمريكية كانت تقدم مسلسلاً من طراز (من فعلها ؟) فتطوعت قناة منافسة بأن تعلن (رئيس الخدم هو القاتل)، وكان من تقاليد مسرحية (المصيدة) لأجاثا كريستي أن يخرج الممثل الرئيس على خشبة المسرح في نهاية المسرحية ليرجو المشاهدين ألا يخبروا أحدًا بالنهاية. فهي مسألة تحضُّر. وقد نجح المشاهد الغربي في الاختبار بينما رسب فيه المشاهد المصري بجدارة عندما عرضت المسرحية في مصر.

بعض الكتاب ثقيلي الوزن كتب قصص (من فعلها) ومنهم تشارلز ديكنز في (البيت الكئيب) عام ١٨٥٣، حيث يموت المحامي وتدور تحقيقات طويلة للبحث عن الفاعل. وبعدها جاء ويلكي كولنز ليضع قواعد القصة البوليسية من طراز (من فعلها):

١- سرقة في بيت ريفي.

٢- محقق شهير يتولى التحقيق.

٣- شرطة محلية لا تتمتع بالكفاءة.

٤- متهمون بطريق الخطأ.

٥- الفاعل هو الأقل إثارة للشك.

٦- قتل في غرفة مغلقة من الداخل.

٧- منحنى نهائي مفاجئ في القصة.

بالطبع تظل أمتع القصص طرًا قصص أجاثا كريستي، وهذا يعود للجاذبية القوية لمخبريها (هركيول بوارو) المهاجر البلجيكي الأصلع مضحك الشكل، الذي يصر على أنه بارع جدًا في الإنجليزية، وهو منظم بشكل مرضي لدرجة أنه يستعمل الورق المربع ويحلم بأن يجد بيضًا مكعبًا، ويتحدث دومًا عن خلايا المخ الرمادية. يرافقه صديقه المخلص محدود الذكاء الذي يحكي القصص بنفسه (هاستنجز)، والذي يستخدمه هولز كوسيلة لمعرفة طريقة تفكير الرجل العادي. هناك كذلك مس ماربل العانس اللطيفة التي تعيش في قرية (ماري سانت ميد) ولها شبكة علاقات ممتازة مع عوانس القرية والخدم، وتصغي لكل القيل والقال، وتؤمن أن كل جريمة تقع في القرية حدث مثلها منذ أعوام. هذا جعل أحد النقاد يقول ساخرًا: يبدو أن هذه القرية الهادئة تحوي قدرًا من الشر والجريمة يفوق ما كان في سدوم وعمورة !

يقسم الغربيون المخبرين إلى أربعة أنواع:

١- الهاوي : مثل مس ماربل.

٢- المحقق الخاص : مثل شيرلوك هولمز ومارلو.

٣- مفتش الشرطة : مثل كوجاك ومورس.

٤- خبير الطب الشرعي : مثل سكاربيتا وكوينسي.

٥- المحققون التابعون للكنيسة الكاثوليكية : مثل الأب براون الذي تخصص فيه البريطاني تشسترتون، وهناك المحقق الكنسي الشهير ويليام باسكرفيل في رائعة أمبرتو إيكو (اسم الوردة).

لقد خضع هذا النوع من الأدب لدراسة مدققة، واهتمام نقدي بالغ في الخارج. وقد وضع رونالد كوكس الكاتب الأمريكي وصايا عشرًا لكتابة قصة (من فعلها) ناجحة :

١- يجب ظهور الفاعل في موضع مبكر من القصة، لكن يجب ألا يعرف القارئ نواياه.

٢- يتم استبعاد كل الوسطاء الروحانيين أو من لهم قوى خارقة للطبيعة.

٣- لا تسمح بأكثر من غرفة سرية أو ممر سري واحد في القصة.

٤- لا تستعمل سمًا غير معروف، أو أية وسيلة علمية تحتاج إلى شرح مطول في نهاية القصة.

٥- لا تضع قتلة صينيين ذوي خناجر غريبة في القصة.

٦- يجب ألاّ يحدث حادث يساعد المخبر، ولا تجعله يصل للحقيقة بنوع من الحدس.

٧- يجب ألا يكون المخبر هو نفسه الفاعل.

٨- يجب أن يخبرنا المخبر بكل دليل يجده.

٩- صديق المخبر الغبي — مثال واطسن — يجب أن يكون أقل ذكاء بشكل طفيف من القارئ العادي.

١٠- لا تضع في القصة توائم ما لم تمهد لهذا من قبل.

طبعًا ليست قواعد صارمة جدًا، فمثلاً أجاثا كريستي خرقت القواعد ٤ و ٧ و ٨ مرارًا. كما أنها تخرق قاعدة مهمة لدى سومرست موم تقضي بألا تحتوي الرواية أكثر من جريمتي قتل، وأن يعطينا المؤلف فرصة لنعرف الضحية ونحبها ونحزن لموتها، فلا يبدأ القصة بجثة. سومرست موم من عشاق القصص البوليسية ويعد نفسه خبيرًا فيها كقارئ لا ككاتب.

هناك نوع آخر من قصة المخبر تم ابتكاره لاحقًا، هو قصة (كيف فعلها ؟ howdunnit) أو (قصة المخبر المقلوبة)، وهنا نعرف القاتل ودوافعه منذ البداية، فتكون المشكلة هي كيف يتوصل المخبر إلى معرفة الحقيقة ؟. أوضح مثال لهذه القصص هو المفتش كولومبو. ويعود ابتكار هذه الطريقة لأوستين فريمان عام ١٩١٢. طبعًا يمكن بشيء من سعة الأفق أن تضع رائعة دستويفسكي (الجريمة والعقاب) في هذه القائمة.

في مصر كان أول من قدم أدب (من فعلها ؟) هو محمود سالم في سلسلته (المغامرون الخمسة)، وكانت موجهة للصبية أساسًا، لكنها تركت آثارها في جيل كامل وأعيد طبعها مرارًا. يمكن القول إن محمود سالم طبق معظم قواعد قصة (من فعلها ؟) ببراعة، كما قدم شخصية الصبي البدين (تختخ) شديدة الجاذبية التي تذكرنا ببوارو أجاثا كريستي. لا ينسى الكثيرون منظر شوارع المعادي الهادئة، بينما الأطفال الخمسة وكلبهم يركبون دراجاتهم، وبرغم سذاجة أن يلجأ رئيس

مباحث إلى الصبي تختخ في كل مرة ليطلب معونته، لكنك تقبل هذا من منطق كولردج الشهير (التعطيل الإرادي لعدم التصديق). يتهم البعض محمود سالم بالاقتباس من سلسلة أمريكية شهيرة بطلها صبي بدين اسمه (جوبتر جونز)، لكن هذا الاتهام وليد نظرة سطحية ترى أن كل القصص التي بطلها صبي بدين ذكي واحدة، ولو كان صحيحًا فلا ننكر جهد سالم المذهل في تحويل كل شيء إلى طابع مصري صميم. كان نجاح السلسلة لحوحًا طاغيًا حتى إن نفس الكاتب فشل في منافستها بسلسلة أخرى مثل (الشياطين الـ ١٣)، وبالطبع كانت أية محاولة من آخرين لتكرار ذات النجاح محاولة فاشلة.

بالتأكيد سوف يفرز هذا الفن مثيلاً له في مصر، ولكن بعد أعوام من الترجمة والأجيال الجديدة التي تقرأ الإبداعات العالمية في هذا الصدد، وبالطبع لن تتخذ القصص ذات طابع (من فعلها) القديم، بل ستسير مواكبة للأنواع الجديدة من هذا الفن الجميل، ولسوف يلعب التطور العلمي دورًا أكبر بكثير. إن القصة البوليسية في عصر تحليل DNA والكمبيوتر لابد أن تختلف، كما أن ظهور الهاتف المحمول سوف يستدعي طرقًا جديدة من التحايل، لأنه من الصعب اليوم أن نقرأ عن أبطال محاصرين في بيت بينما يُقتل واحد منهم كل ساعة. مكالمة واحدة على الهاتف المحمول للشرطة تنسف القصة من جذورها !

تمت

الرواية البوليسية والتحليل النفسي: من قتل روجر أكرويد؟

بيير بَيار/ ت: حسن المودن

تقـديـم:

١ ــ لفت بيير بيار، المحلّل النفسي وأستاذ الأدب بجامعة باريس، الأنظار بالعديد من أعماله التي يوظّف فيها السخرية والمفارقة لصالح تحليل أدبي متجدّد. فمنذ سنة ١٩٧٨ إلى ٢٠٠٩ يكون الناقد المحلل قد أصدر أكثر من عشرة كتب، وهو يأتي في كلّ كتاب بشيء مثير وغير منتظر، يفاجئ القارئ باكتشافاته ومراجعاته وتحقيقاته وتعديلاته وتنقيحاته ومساءلاته للأحكام والمسلمات.

وإذا كان بيير بيار مختصّا في موضوع في التحليل النفسي والأدب، فإن هذا هو ما يفسّر لماذا **يجمع أسلوبه بين الجدّ واللعب**، وكيف يقلب العبارات، ليس من أجل بناء منهج جديد يدعي الكمال ويطمح إلى الهيمنة، بل في سبيل فتح آفاق جديدة للتفكير في الأدب بسخرية لاذعة لا تؤمن كثيرا بالأسس التي يقوم عليها النقد أو النظرية.

وفي إطار هذا الأسلوب الجديد في التحليل والتفكير، يندرج كتابه الذي أصدره سنة ٢٠٠٤ تحت عنوان: **هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟**[1]، ويقترح فيه، وبغير قليل من السخرية، نظرية جديدة في **تطبيق الأدب على التحليل النفسي**. بحيث كان المألوف هو تطبيق التحليل النفسي على الأدب، لكن بيير بيار يدعونا إلى قلب الأدوار، عبر تطبيق الأدب على التحليل النفسي. وهناك العديد من الأسباب التي تدعوه إلى مراجعة العلاقة بين الاثنين، ومن أهمها أن النقد الأدبي الذي يطبّق التحليل النفسي على الأدب قد أصابه الإفلاس، ويعود السبب في ذلك إلى أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكد النظرية التي تمّ الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي. وبالعكس، **إذا تم الاعتماد على منهج يقلب الأشياء، يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.**

وفي الاتجاه نفسه، فسّر بيير بيار كيف أن المعرفة الإنسانية حول الجهاز النفسي لم تكن مسارا بطيئا عرف انطلاقته القوية في القرن التاسع عشر، وخاصة في أواخره مع فرويد، كما يعتقد البعض. وقد حان الوقت في نظره لإعادة قراءة **ما "قبل" التحليل النفسي**، وفي هذا الإطار أصدر كتابا مهما سنة ١٩٩٤ عنوانه: **موباسان، بالضبط قبل فرويد**[٢]، يقرأ فيه فرويد بمساعدة كاتب سابق هو موباسان. كما نجده يعمل على فحص بعض المعاصرين لفرويد وهم لافرويديون من مثل بيسوا وبروست، وينتقل إلى كتّاب **ما "بعد" فرويد** من مثل أندريه بروتون وبول فاليري وسارتر وأجاثا كريستي ...

واللافت هنا أن الناقد النفسي، بهذا الأسلوب الجديد، يقوم باكتشاف الإمكانات النظرية التي يمكن أن توجد في فعل الكتابة نفسه، ويعلّمنا كيف نعيد، بلذّة، جديدة اكتشاف هوميروس وسوفوكليس وشكسبير وموباسان وهنري جيمس ... وغايته من كلّ ذلك توضيح أن **الأدب، بمنطقه الخاص، لا يكفّ عن الخلق والإبداع، ويقدم "نظريات أخرى" قابلة للاكتشاف، يمكنها أن تكون أكثر تقدّما مما يقدمه التحليل النفسي.**

وهذا ما جعل مؤلفاته تُفاجئُ القرّاء والنقّاد على السواء، ومنها كتابه: **كيف نصلح الأعمال الأدبية التي أخطأت هدفها؟**[٣]، وفيه يدعو إلى فتح أوراش لإعادة كتابة الأدب، فحتى الكتّاب الكبار، في نظره، قد تصيبهم لحظات ضعف، وعلى الناقد أن يقوم مقامهم بتصحيح أعمالهم وتنقيحها والارتقاء بها. وفي كتابه: **الغد مكتوب**[٤]، يتساءل بيير بيار: هل يستمدّ الأدب إلهامه من الماضي فقط أم من المستقبل أيضا؟ هل كان ممكنا أن تسبح أعمال فرجيينا وولف في متخيّل الماء والموت لو لم تستمدّ ذلك مما سيعلّمه إياها انتحارها في المستقبل؟ أكان ممكنا أن يصف موباسان الحمق والجنون في بعض أعماله لو لم يقم هو نفسه في المستقبل بتجربة أليمة؟ وتكمن أهمية هذه الأسئلة في أنها، أولا، تجعلنا نعيد النظر في مفاهيمنا التقليدية التي تبقى سجينة مسلمة مفادها أن الأسباب تسبق بالضرورة النتائج، في حين نجد الأدب يقول العكس. وتعلّمنا ثانيا أن دراسة بيوجرافيا الكتّاب تفترض أن الحياة ليست وحدها هي التي تحدّد العمل الأدبي، بل إن العمل الأدبي قد يحدّد الحياة أيضا.

ومن الكتب الهامة التي أصدرها بيير بيار، تلك التي كرّسها للروايات والمحكيات البوليسية، ويتعلق الأمر بثلاثة مؤلفات: **من قتل روجر أكرويد؟**(١٩٩٨)[٥]، **تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصمّ**(٢٠٠٢)[٦]، **قضية كلب آل باسكرفيل**(٢٠٠٨)[٧]. ونشير إلى أهمية هذه الكتب، وذلك بطرح سؤالين يبدوان ضروريين في هذا المقام: لماذا يهتمّ المحلل النفسي بالرواية البوليسية؟ لماذا يخصّ بتحليل أعمال أدبية (وخاصة رواية أجاثا كريستي: **مقتل روجر أكرويد**، ومسرحية شكسبير: **هاملت**) وقد أسالتا الكثير من المداد، ودرسهما الكبار من النقّاد؟

يتأمل بيير بيار تاريخ العلاقة بين التحليل النفسي والمحكي البوليسي، لافتا النظر إلى التأثير الباطني الذي مارسه الثاني على الأول، مشيرا إلى ثلاثة أعمال أدبية أثّرت كثيرا على نظرية التحليل النفسي: **الملك أوديب، هاملت، الرسالة المسروقة**، وهي في نظره أعمال أدبية "بوليسية"، **جعلت التحليل النفسي يتأسس على أساس فكرتين**

جوهريتين: الأولى تفيد أن إنتاج المعنى يعني أن تفكّ لغزا، والثانية أن هناك حقيقة موجودة في مكان ما وأن بحثا أو تحقيقا ما يمكنه إبرازها. ومن هنا فوظيفة المحلّل النفسي هي أن يفكّ لغزا وأن يبحث عن الحقيقة. وبمعنى آخر، لم يعد دور المحلّل هو دراسة العمل الأدبي أو كاتبه، بل إنه لن يكون محللا حقيقيا إلا إذا لعب دور الباحث المحقّق، منافسا بذلك أكبر المحقّقين في الأدب البوليسي.

وهكذا، ففي هذه الدراسات الثلاث، ينطلق بيير بيار من أسئلة أساس: ماذا لو كانت هناك حقيقة أخرى داخل العمل الأدبي "البوليسي" غير التي اقتنع بها القرّاء والنقاد لزمن قد يصل إلى قرون، كما في حالة **هاملت** لشكسبير؟ ماذا لو كانت الرواية البوليسية هي الأخرى مسرحا للأخطاء القضائية والتحقيقات الخاطئة؟ ألم يسبق لفولتير أن قام بهذا النوع من التحقيق معبّرا عن تحفّظاته من المسؤولية الجنائية **للملك أوديب**؟ ماذا لو كان المحقّقون في الروايات البوليسية مخطئين في استدلالاتهم ومنطقهم وخلاصاتهم، كما هو الشأن بالنسبة إلى المحقق هرقل بوارو في رواية: **مقتل روجر أكرويد**، أو كما هو الأمر بالنسبة إلى المحقق شرلوك هولمز في **كلب باسكيرفيل**؟

انطلاقا من هذه الأسئلة، شرع بيير بيار في وضع منطلقات جديدة للنقد النفسي للرواية البوليسية، من أهمها أن مهمة المحلّل، القيام بتحقيق مضادّ، فالمجرمون، في الأدب كما في الحياة، قادرون على الإفلات من تحقيقات المحقّقين، والشخصيات الأدبية ليست شخصيات ورقية، بل هي شخصيات حيّة يمكنها أن ترتكب جرائم من دون علم الكاتب المؤلّف، ولكن هناك دائما فرصة لإعادة التحقيقات من جديد، وكشف النقاب عن الحقيقة.

وهكذا، ففي كتابه: **تحقيق في قضية هاملت، أو حوار الصمّ** يطرح بيير بيار السؤال من جديد: من قتل والد الأمير هاملت؟ وهل كلوديوس هو القاتل فعلا كما اعتقد القرّاء لقرون؟ يَخلص بيار في كتابه هذا إلى اتهام هاملت نفسه بقتل أبيه، استنادا إلى حجج ومنطق في التحليل يدفعان فعلا إلى إعادة النظر في القضية. وفي كتابه: **قضية كلب آل باسكيرفيل**، يفترض بيار أن المحقق شرلوك هولمز قد أخطأ في تحقيقه المشهور باتهام حيوان بئيس وترك القاتل الحقيقي يفلت من يد العدالة. وإجمالا، فبغير قليل من السخرية، واقتناعا بأن الكتّاب لا يعلمون كلّ شيء عن أعمالهم، يلاحظ بيير بيار كيف أن بعض الكتّاب قد يخطئون بخصوص مرتكبي الجرائم في أعمالهم، وهم بذلك يتركون المجرمين أحرارا!

ولا تعود أهمية هذه الدراسات إلى كونها تكشف الاسم الحقيقي للقاتل، بل إن قيمتها تتعلق بخاصيتين اثنتين: الأولى أنها دراسات تقترح علينا التفكير من جديد في عمل المؤول أو القارئ وطريقة اشتغاله، والثانية أن بيير بيار نجح في تأسيس نوع جديد من النقد "البوليسي"، أو على الأصح أنه استطاع أن يؤسس نوعا أدبيا جديدا يقوم على ثلاثة عناصر: رواية بوليسية، كتاب حول القراءة، تفكير في التأويل. وهو نوع أدبي يمكن تسميته: **المحكي البوليسي النظري**. لأن بيير بيار في كل دراسة من هذه الدراسات، يقدم رواية بوليسية داخل الرواية البوليسية وقاتلا وراءه قاتل آخر، وتحقيقا وراءه تحقيق آخر.

هذا المنهج الجديد في النقد "البوليسي"، كان قد بدأه بيير بيار في كتابه الأول من نوعه: **من قتل روجر أكرويد؟**، وعنوان الكتاب دالّ على أن بيار يعود بالتحقيق إلى نقطة الصفر، فالقاتل الذي عيّنه المحقّق هرقل بوارو في الرواية ليس هو القاتل الحقيقي، ومن هنا لابد من العودة إلى نقطة البداية: من قتل روجر أكرويد؟

وهذا الكتاب، الذي نترجم منه فصوله الثلاثة الأخيرة، حيث يكشف خلاله المحقق الجديد بيير بيار حقيقة مقتل روجر أكرويد التي ليست بالطبع هي ما انتهى إليه المحقق هرقل بوارو.

٢ ـ يحيل عنوان الكتاب: **من قتل روجر أكرويد؟**، على الرواية المشهورة للكاتبة الانجليزية أجاثا كريستي(٨): **مقتل روجر أكرويد**. وفي هذه الرواية تكشف الكاتبة من خلال محقّقها المشهور السيد بوارو(٩)، عن حقيقة مقتل روجر أكرويد، لتصل في النهاية، هي ومحقّقها، إلى أن القاتل هو السارد نفسه. وهذه الخلاصة هي التي لم يقتنع بها بيير بيار، داعيا إلى تحقيق مضادّ، وإلى طرح سؤال المنطلق من جديد: من قتل روجر أكرويد؟

وروجر أكرويد، رجل غني، أرمل، أحبّ السيدة فيرارز، وطلبها للزواج. لكن، يبدو أنه عرف أكثر ممّا ينبغي. عرف أن المرأة التي أحبّها قد سمّمت زوجها الراحل، وعرف أيضا أن شخصا ما يبتزّها، وجاءه الخبر الجديد بأن هذه المرأة قد انتحرت، ولما حمل إليه بريد المساء رسالة تضمّ اسم الرجل الذي كان يبتزّ السيدة المنتحرة، يأتي من يقتله ويتخلّص منه. وبالنسبة إلى السيد بوارو، المحقق في جريمة قتل السيد أكرويد، القاتل هو الدكتور شبارد الذي ليس إلا السارد بالذات.

لاشكّ في أن هذه النهاية التي انتهى إليها المحقق، وبالتالي الكاتبة، هي التي جعلت من هذه الرواية أشهر الكتب في التاريخ الأدبي، و تفسّر حضورها في دراسات نقّاد كبار، من مثل رولان بارت وأمبرتو إيكو. ذلك لأن النهاية تكشف أن القاتل هو الدكتور شبارد الذي لم يكن موضع شكّ من قبل القرّاء، لسبب بسيط هو أنه نفسه السارد في الرواية.

بهذه النهاية، تكون الكاتبة أجاثا كريستي قد خلقت المفاجأة، وهي عنصر ضروري في هذا النوع من الأدب، لكنها تكون بذلك قد انتهكت عنصرا جوهريا في ميثاق القراءة الضمني الذي يربط بين مؤلّف الرواية البوليسية وجمهورها، ومن مقتضيات هذا الميثاق أن القاتل لن يكون أبدا هو السارد. وفي رواية: **مقتل روجر أكرويد** لم يكن القارئ ليتصور أن السارد الذي يجمعه به ميثاق ثقة هو القاتل نفسه.

وهكذا اقتنع الكلّ بأن السارد هو القاتل، الدكتور شبارد، الذي قرّر الانتحار، بعد أن اتهمه المحقق هرقل بوارو. وبدا للقرّاء والنقّاد على السواء أنه لم يعد هناك من مجال للتفكير في حقيقة القاتل، وأن المجال الوحيد الذي يبقى للدرس والتفكير هو بناء الرواية: كيف يكون القاتل هو السارد نفسه؟

وبعيدا عن الدراسات التي اقتنعت بالنهاية المقترحة من طرف المحقق هرقل بوارو، وانكبّت على معالجة المشاكل النظرية التي تطرحها خصائص البناء وخصائص السارد في هذه الرواية، ها هو محقّق غير مشكوك في أمره، يدخل إلى خشبة المسرح، إنه بيير بيار

الذي لم يقتنع بتلك النهاية، فلم يقرر الاهتمام بالمشاكل النظرية التي تترتب عن رواية تجعل السارد نفسه هو القاتل، بل قرّر أن يطرح السؤال من جديد: من قتل روجر أكرويد؟، ثم العودة بالتحقيق إلى نقطة الصفر، واضعا النتائج التي توصل إليها المحقق، وبالتالي الكاتبة، موضع شكّ وسؤال، مفترضا أن عالم الرواية يتجاوز الحدود التي يضعها له مؤلفه.

في كتابه: **من قتل روجر أكرويد؟** يعيد بيير بيار البحث والتحقيق، غير مقتنع بأن الكاتبة تعلم كلّ شيء، وواضعا يده على تناقضات المحكي والشخصيات، وكاشفا ما أصاب المحقق، والقارئ أيضا، من عمى أمام أمور وقرائن واضحة وبديهية، ومتسائلا في النهاية ما إذا لم تكن "أنا" هي "آخر".

وهكذا، وتبعا للتحقيق الذي أجراه بيير بيار، واستنادا إلى حجج واضحة في النص، فإن القاتل الحقيقي هو كارولين شبارد، أخت الدكتور شبارد الذي اتهمه المحقق هرقل بوارو. فهي مقارنة بأخيها، العنصر الأقوى في العائلة، وتلعب دور الأمّ بالنسبة إليه، ومستعدة للقتل من أجل حمايته، وشخصيتها أقرب إلى شخصية القاتل. وبينها وبين أخيها علاقة حبّ متبادل، وقد قتلت أكرويد لأنه يعرف أن الدكتور شبارد يبتزّ السيدة فيرارز، واتّهم الطبيب نفسه وانتحر لحماية أخته، القاتل الحقيقي. وبهذا تتحول الحكاية في هذه الرواية من حكاية أموال قذرة إلى حكاية حبّ متبادل بين أخ وأخته. ويمكن بالمعنى النفسي أن نقول إنهما شخصية واحدة، وهي المسؤولة عن موت روجر أكرويد.

وهكذا، فالحقيقة الوحيدة في رواية أجاثا كريستي هي مقتل روجر أكرويد، في حين كان التأويل الذي تبنّاه المحقق بوارو ليس خاطئا فحسب، بل هو جريمة قتل، لأنه دفع الدكتور شبارد إلى الانتحار. وفي نظر بيير بيار، ليست هذه هي المرة الأولى التي يقتّل فيها هرقل بوارو، ففي رواية **الستارة** قتل رجلا ببرودة دم بعد أن عرف أنه المذنب، لكن الجديد في رواية: **مقتل روجر أكرويد** هو أن تأويل المحقق بوارو لم يكن محكما وصارما، كما يدّعي، بل كان نوعا من الهذيان العنيف الذي أجبر الدكتور شبارد على الانتحار.

لا تعود أهمية كتاب بيير بيار: **من قتل روجر أكرويد؟** إلى كونه يكشف الاسم الحقيقي للقاتل في رواية أجاثا كريستي: **مقتل روجر أكرويد**، بل إنه من خلال ذلك يدعو إلى التفكير من جديد في عمل المؤول أو القارئ وطريقة اشتغاله، لافتا النظر إلى موضوع نظري هامّ: التأويل باعتباره هذيانا.

وختاما، يمكن أن نتساءل: هل الحقيقة التي انتهى إليها هذا المحقق الجديد، بيير بيار، هي الحقيقة النهائية؟

في التصور الفرويدي، الهذيان هو أقلّ من الجنون، أو إنه نقيضه وضدّه، فهو محاولة في تنظيم الجنون. وبهذا المعنى، فكلّ هذيان يتأسس على صوغ نظريّ ما، كما أن كلّ عمل نظري يتنظّم بجزء من الهذيان. وإذا كان الأمر كذلك، تبعا لهذا التصور، فهل يمكن أن نسائل بيير بيار، الذي أعلن أن صوغه النظري سيكون جادّا وصارما وبعيدا عن

الفرضيات الهذيانية والشعرية: أليس في بحثه وتحقيقه المصوغ صوغا نظريا محكما جزءٌ من الهذيان الذي اتّهم به بوارو في تأويله؟ ألا يمكن أن نعتبر هذه الرغبة هذيانا عند المؤول في تحويله الحكاية من مسار المال القذر إلى حكاية حبّ عجيبة؟

ومع كل ذلك، يبقى بيير بيار هو هذا الناقد الذي يجمع بين التخييل والتنظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر. ويدعونا في كل مرة إلى عدم التسليم بسهولة، أو الاقتناع بالحقائق التي تقدّم إلينا، وأن نتعلّم البحث عن الحقيقة بأدوات مغايرة، و نتخذ من اللعب والسخرية أسلوبا في التحليل والتفكير.

٣ ــ يتألّف كتاب: **من قتل روجر أكرويد؟** من تصدير وأربعة أقسام، ويتوزع كلّ قسم إلى أربعة فصول. ونقدّم هنا ترجمة للقسم الرابع والأخير من الكتاب، وهو بعنوان: **الحقيقة**، مع استبعاد فصله الأول الذي يهمّ رواية أخرى: **الستارة**، مركزين فقط على الفصول الثلاثة الأخيرة التي تبحث في حقيقة **مقتل روجر أكرويد**، وهذه الفصول هي على التوالي بعنوان: "**الحقيقة**"، "**لا شيء غير الحقيقة**"، "**لكن كلّ الحقيقة**".

(المترجم)

الحقيقة

قبل أن نتقدم الآن بفرضيتنا حول موت روجر أكرويد، هناك شيء أولي يفرض نفسه. ليست الحلول الطريفة هي التي تنقص، والحلّ الذي يقترحه بوارو على أنه الشيء الأكثر جدّية في العالم، هو حلّ يحرّض على الإبداع، فبحسبه يكون القاتل قد زار الضحية، وفي يده حقيبة بها خنجر، وزوج من الأحذية، ومملاة[١٠] تحولت إلى منبّه (أو ساعة تنبيه)، قبل أن يعود إلى مسكنه منتظرا مكالمة تلفونية من رئيس الخدم، ثم العودة من جديد إلى موقع الجريمة من أجل تحويل كرسيّ واسع[١١]. وهكذا يمكننا أن ننافس المخبر ونتخيّل، وبالأسلوب نفسه، حلولا بحسبها يكون أكرويد قد انتحر بأن التفّ على نفسه غارسا خنجرا في رقبته أو بأن ابتكر جهازا يسمح برمي السلاح عن بعد. وهنا سيسمح موتيف الحقيبة، التي يبدو محتواها من دون حدود، بتغيّرات هامّة. أما بالنسبة إلى المملاة، فسيكون مغريا إصلاحها وتجهيزها بأداة تحكّم.

من جهتنا، سنبقى في إطار الفرضيات الجادّة، المرسومة داخل المنطق نفسه الذي يحكم الكتاب ونوع المدونة التي ينتمي إليها، وهو المنطق الذي يبدو مخالفا للحلّ الذي تمّ اعتماده عادة، أي تعيين الدكتور شبارد على أنه القاتل. وبهذا نكون، بالتالي، قد منعنا على أنفسنا كلّ حلّ هذياني أو شعري، من أجل أن نبقى في الحدود الجافة للدقّة والصرامة، وأن نحاول الإجابة ببساطة عن سؤال المنطلق: من قتل روجر أكرويد؟

إلى هذه اللحظة، سنكون قد أشرنا إلى قاتلين اثنين افتراضيين. الأول هو الذي شهّر به الكتاب وانتقل إلى الأجيال اللاحقة: الدكتور شبارد. والثاني هو الذي يتّهمه الكتاب أيضا قبل أن ينتج بوارو حلّه: رالف باطون.

يقدّم كل واحد من هذين القاتلين إيجابيات وسلبيات. نعرف الفضل الروائي للدكتور شبارد: تخلق الإشارة إليه، عند العديد من القرّاء، مفعول المفاجأة. لكن سلبياته لا يمكن إغفالها، فهو لا يملك بتاتا سيكولوجية المجرم، ودوافعه مشكوك في أمرها، ومن المستبعد أن يكون قادرا ماديا على ارتكاب جريمة، وكان موقفه أثناء البحث وبعده غريبا.

ومع رالف باطون، تكون الوضعية معكوسة. فهو يملك المظهر السيكولوجي المطلوب، وله دافع قوي، وكان بشكل لافت في أفضل وضع يمكّنه من قتل أكرويد، وهو ما اعترف به بدون صعوبة. لكن الحلّ الذي سيقود إلى اتهامه هو، سرديا، حلّ محبط ومخيّب للآمال، مادام باطون يبدو، منذ بداية الكتاب، على أنه القاتل الأكثر احتمالا.

ومن هنا محاولة البحث عن شخصية تجمع إيجابيات القاتلين السابقين من دون سلبياتهما. يعني الشخصية التي ستفاجئ (أو تقدر على مفاجأة) القارئ كما شبارد، ويكون لها مع ذلك دافع قوي، وسيكولوجية مطابقة لفعلها، وبالأخص الإمكانية المادية لارتكاب الجريمة.

ومن أجل ذلك، سنعود إلى مختلف عناصر البحث، وسنبيّن، كما فعل بوارو، أن الوقائع كلّها تقود قهرا إلى الحلّ نفسه. وسنكون في المستوى الذي يسمح بأن نقول معه ــ وضدّه ــ: "سأجعلكم تسيرون في الطريق التي سرت فيها أنا نفسي، وستصاحبونني خطوة خطوة، وستدركون أن الوقائع كلّها تقود بشكل غير قابل للنقاش نحو الشخص نفسه" (ص ٢٤١).

يمكن أن يكون البحث عن القاتل في اتجاهين كبيرين، يمثلهما أحسن تمثيل المشتبه فيهما السابقا الذكر. إما أن جريمة القتل مرتبطة بموت السيدة فيرارز أو أنها منفصلة عنه. شبارد هو رمز الاتجاه الأول، ورالف باطون رمز الثاني، هذا الذي لا يتهمه أحد بالابتزاز الممارس ضد السيدة فيرارز.

يوجد سبب حاسم يجعلنا نعتبر، مثلنا في ذلك مثل بوارو، أن جريمة أكرويد لها ارتباط قويّ بموت السيدة فيرارز: اختفاء الرسالة، التي يشهد اثنان على الأقل بوجودها، شبارد وباركر. وبالرغم من ظننا أن بوارو يخطئ في استدلاله، فإننا مثله نعتبر أن غاية الجريمة كانت هي اختفاء الرسالة واختفاء من يكون قد قرأها.

وهكذا ترتسم أول خاصية لقاتلنا على الشكل الآتي: إنه أحد أقرباء آل فيرارز، أو، إذا أردنا، إنه واحد من أهل القرية. ومن الآن فصاعدا، سيجد الكثير من المشتبه فيهم المفترضين أنفسهم مقصيين من مثل شارل كينت ابن اليزابيث روسيل، أو الماجور بلانت. فلا أحد منهما يعيش في المنطقة، ويبدو من الصعب أن يعرفا ظروف موت السيدة فيرارز وأن تكون لهما الوسائل المادية لابتزازها لمدة طويلة. ويجد هرقل بوارو نفسه بريئا (وهو الذي رأينا أنه يحدث له أن يرتكب جرائم)، فهو لم يستقر إلا مؤخرا بالقرية.

* * *

هناك اتجاه آخر للأبحاث يهمّ شخصية القاتل. ويتعلق الأمر بشخص حازم، معارض تماما للدكتور شبارد الشاحب الباهت. فالسرعة التي تمّ بها التخطيط للجريمة وتنفيذها ــ أقلّ من يوم واحد ــ تفترض شخصا يملك برودة دم، قاسي القلب واثقا من نفسه. وبالطبع، فهذا البورتريه ليس صالحا إلا إذا اتبعنا الفرضية التي تربط الجريمة بالابتزاز المارس على السيدة فيرارز، لكن هذه الفرضية هي التي قررنا أن ننفصل عنها.

لا تكفي هذه العناصر السيكولوجية من أجل تعيين القاتل، لكنها تسمح بأن نبعد من لائحة المشتبه فيهم شخصيات ضعيفة من مثل فلورا أكرويد أو أمها، أو كذلك سكرتير أكرويد، جيوفروي رايموند. وبالمقابل، فهي تسمح بالإبقاء على شخصيات محددة من مثل باركر، الذي سبق أن مارس الابتزاز. وبلانت، من جهته، صيّاد ومغامر، مناسب جدا لهذا المظهر، ولأنه مستبعد فيما قبل، فإنه لن يظهر قطّ كأحد المشتبه فيهم.

* * *

ويهمّ الاتجاه الثالث للأبحاث تنفيذ الجريمة نفسها. كان على القاتل، أولا، أن يكون قادرا على الحصول على سلاح الجريمة، الذي يوجد بخزانة أكرويد الزجاجية. وفي الواقع، تبقى ظروف اختفائه - أي السلاح - غير واضحة والشهادة المركزية التي نملكها، شهادة شبارد، لا يمكن الاعتماد عليها(١٢). وسرقة الخنجر لن تبدو إذاً عنصرا حاسما لإرباك القاتل.

هل جاء القاتل من داخل المنزل أم من خارجه؟ هذا سؤال أساس. لنتذكر أننا نوجد داخل فرضية، شبارد بحسبها ليس هو القاتل. ومادام الأمر كذلك، فإن معلومة جوهرية لم يمنحها بوارو إطلاقا - لسبب ما - أية أهمية تصبح مركزية: أكرويد، في ذلك المساء، لم يكن يريد أن يزعجه أحد(ص ٤٩). وهكذا أعطى، عن طريق شبارد، تعليمات لباركر، وبلا شك فهذا هو الذي أغلق باب المكتب بالمفتاح.

وعندئذ تظهر معلومات إضافية عديدة. أولا وقبل كل شيء، الشخص الذي استقبله أكرويد ذلك المساء، وترك آثار خطواته، كان قادما من الخارج: لا يمكن أن يتعلق الأمر بشخص ما من منزله، بما أنه من المستبعد أن يفتح من دون احتراس النافذة لشخص يسكن تحت سقفه. وبهذا يغتني البورتريه الذي نرسمه بسمة إضافية حاسمة، وهو ما يساعد هذه المرة على إبعاد مجموع شخصيات الكتاب تقريبا، التي اجتمعت ذلك المساء داخل منزل أكرويد: القاتل لا يسكن عنده ولم يشارك في الأمسية. ومن الممكن، لكن ليس أكيدا، أن أكرويد قد حدد له موعدا. وفي كل الأحوال، يتعلق الأمر بشخص ما يثق فيه كل الثقة أو يعتبره غير مؤذ.

في أية ساعة تمّ ارتكاب الجريمة؟ إذا كان شبارد بريئا، فإن أكرويد ما يزال حيّا عند الساعة التاسعة. ومهما يكن من أمر، فإن الجريمة قد كانت جدّ متأخرة، بما أن صوت أكرويد ــ وفرضية المملاة تختفي مع إدانة شبارد ــ هو بالضبط ما كان يسمعه الشهود. وفي الواقع، فساعة الجريمة لا يمكن في تصورنا أن تبقى عنصرا قاطعا في تعريف القاتل، الذي كان أمامه في كل الأحوال وقت كثير للتصرّف.

ويهمّ الطريق الرابع للأبحاث مسألة المعلومات. وإذا اتّبعنا فرضية الربط بين الابتزاز الذي كانت السيدة فيرارز ضحيته وبين الجريمة، فإن المعلومة، كما في كل ابتزاز، هي المفتاح الأكبر.

وتتدخل المعلومة على مستويات عدّة. أولا وقبل كل شيء، يعرف المبتزّ، سواء أكان هو القاتل أم لا، أن السيدة فيرارز قد وضعت سمّا لزوجها وقتلته. وفي هذه النقطة، كما لاحظ ذلك بوارو، يكون شبارد في أفضل وضع: "من يكون أفضل من الطبيب الذي عالج زوجها وعرف سبب موته؟"(ص ٢٤٩). لكن شبارد، رغم أنه في أفضل وضع، فهو ليس الوحيد في القرية الذي استطاع الحصول على هذه المعلومة.

وتتدخل المعلومة في نقطة ثانية. كيف عرف القاتل أن السيدة فيرارز قد أرسلت رسالة إلى أكرويد؟ وهذا سؤال حاسم، لأن القاتل ــ الذي قام بلا شك بالإعداد لجريمته ــ لم يكن لينفّذ جريمته إلا بعد معرفته بأن تهديدا ما سيأتي من جهة السيدة فيرارز. بيد أن هذا هو ما كان يجهله شبارد، ولو قال إنه قد استشعره وتوقّعه.

وبالمقابل، فما لا يمكن لشبارد معرفته ــ وهنا يوجد بالنسبة إلينا الخلل الأكبر في استدلال بوارو ــ هو أن السيدة فيرارز قد أرسلت رسالة واحدة (ولم تقم، مثلا، بإبلاغ الشرطة) وأن قتل أكرويد قد كان له معنى ما. ويمكن أن نكون على يقين بأن الشخص الذي يمتلك هذه المعلومة الأساس هو القاتل.

* * *

ويهمّ الاتجاه الخامس للأبحاث القارئ والكشف عن الحقيقة. وكما في كل رواية بوليسية من هذا النوع، فإن اكتشاف القاتل ينبغي أن يكون مفاجأة. الأمر يتعلق إذاً بإيجاد شخص ما لا أحد يشكّ في أمره، مع أن القارئ، ونحيل هنا من جديد على مبدأ فان داين، كان القاتل باستمرار أمام عينيه.

وقلة قليلة من الشخصيات في هذا الكتاب هي التي توجد في هذه الوضعية. وبانطلاقنا من هذا المعيار، وللأسباب المذكورة أعلاه، فمن الواضح أنه بعد شبارد يكون التالي على اللائحة هو هرقل بوارو بشخصه. وهذه الفرضية ليست مستحيلة، لكن قربها من الحقيقة ضعيف، ذلك أن هذا المخبر ليس له، على عكس ما وقع في رواية الستارة، ما يدفعه إلى فعل ذلك (خصوصا وأنه ليس ممكنا، كما رأينا أعلاه، أن يكون هو المبتزّ). أما بالنسبة إلى المحققين الآخرين، كالمفتش راجلان، فهم أكثر ضعفا حتى يرتفعوا إلى مستوى القاتل الماكيافيلي الذي تصوّر ونفّذ جريمة قتل أكرويد. ومع ذلك، يمكن أن نفترض أن القاتل، دون أن يكون محقّقا حقيقة، قد انضمّ إلى البحث والتحقيق وبطريقة دقيقة.

* * *

لنخلص الآن إلى أن كل شيء قد كان واضحا. فالقاتل هو شخص يوجد يقينا داخل الكتاب مع أن لا أحد يشكّ في أمره. وهو شخص يمتلك قوة داخلية كبيرة واستطاع، هو

الذي لم يكن حاضرا بالأمسية عند أكرويد، أن يأتي بالخنجر من داخل الخزانة الزجاجية، ثم أن يدقّ على زجاجة نافذة أكرويد من أجل فتحها. وهو شخص يملك بشكل لافت معلومات عن الحياة داخل القرية، وقادر، مثلا بفضل شبكة علاقاته الخاصة، على معرفة كل شيء عن موت فيرارز وزوجته، ومراقبة بريدهما. وفي كلمة واحدة، القاتل هو: كارولين شبارد.

لا شيء غير الحقيقة

هنا مباشرة يظهر اعتراض. إذا افترضنا أن كارولين شبارد قد كانت من الناحية المادية في مستوى ارتكاب الجريمة، فإنها لا تملك في الظاهر أيّ دافع. إلا إذا افترضنا، وهو ما ليس محتملا بشدة عند من يعرف سيكولوجيتها ونمط حياتها، أنها هي نفسها التي تبتزّ السيدة فيرارز.

وسيكون من الضروري، من أجل فهم ما وقع، أن نضيف تدقيقين سيغيّران بشكل ملموس وجهة النظر. أولا وقبل كل شيء، لاشيء يقول ـ إذا افترضنا تحويلا ما في الحبكة ـ إن القاتل والمبتزّ هما شخص واحد أو الشخص نفسه. وأن يكون شبارد هو الذي يبتزّ السيدة فيرارز لا يدلّ على أنه لهذا سيكون هو القاتل. وزد على ذلك أن هذه الفرضية قد أثيرت في أكثر من مناسبة خلال التحقيق، ومن طرف بوارو بالطبع، الذي يقول إنه مستعدّ للفصل بين الجرمين، لكنه في النهاية يضعهما معا في حساب المجرم الواحد نفسه(١٥٩، ١٨٩).

والنقطة الثانية، أن كل شيء يشير إلى أن هذه الجريمة هي من ذلك النوع الذي يسمى جريمة غيرية. إنها جريمة لم ترتكب من أجل المصلحة المباشرة للقاتل، بل لصالح شخص آخر يحميه القاتل. وباختصار، ومن خلال الفرضية التي نتقدّم بها وسنطوّرها الآن، فإن كارولين شبارد قد قَتلت من أجل حماية أخيها، هذا، نفسه، الذي كان بحقّ هو المبتزّ.

من أجل فهم ما وقع بالضبط، لابد من أن نأخذ النص كله بعين الاعتبار ـ وهو ما لم يقم به بوارو، الذي ركّز على بعض العناصر الثانوية، وأحيانا في حدود النوادر والملح ـ وما يقوله لنا عندما لا يكفّ عن تكرار أن كارولين شبارد تعرف كلّ ما يقع في القرية.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنها كانت بالضرورة على علم بظروف موت فيرارز والابتزاز الذي يمارسه عليها أخوها. وكيف يمكن للأمر أن يكون غير ذلك؟ كيف يمكن لهذه المرأة، التي كانت، أثناء التحقيق، تملك كلّ المعلومات، وتراقب كلّ التنقّلات، أن تجهل أن أخاها، ومنذ سنة كاملة، كان يرى السيدة فيرارز بانتظام ويقوم بابتزازها؟ وكيف لا تنشغل بالمبالغ الهامّة التي أضاعها أخوها، حسب بوارو، في المضاربات(ص٢٤٩)؟ وبالمثل هل من المستبعد أن يكون شبارد قادرا على وضع التفاصيل التطبيقية لموت أكرويد دون أن تكون أخته، التي تقضي أيامها في المراقبة، قد لاحظت أيّ شيء.

لقد كانت كارولين إذاً، قبل أيّ شخص آخر، على علم بموت السيدة فبرارز. خاصة وأنها تعرف، ووحدها تعرف، أن هذه السيدة قد أرسلت رسالة ـ ورسالة واحدة ـ قبل أن

تموت (ويقدّم الكتاب هوية المخبر: اللبّان، الذي يتردد على طبّاخة السيدة فيرارز (ص١٥). والحالة هذه، وقد ركزنا على هذه النقطة المركزية، فإن الشخص الذي يملك هذه المعلومة، والتي لم يمتلكها شبارد أبدا، كانت له أسباب حقيقية للقتل.

ومن المحتمل كذلك أن تكون كارولين شبارد قد تنبّأت بأن أخاها لا يملك الشجاعة لارتكاب جريمة، ولو كانت الفكرة تخطر بباله لوقت ما. ويمكن أن نتساءل كذلك عما إذا كانت تراقبه ذلك المساء، أو أنها، وهذا هو الأكثر احتمالا، كانت تتجول في ضواحي متنزّه فرينلي. وبعيدا عن الأنظار، تتابع، من خارج المنزل، الحوار الذي دار بين أخيها وأكرويد. وإلى حضورها كان يشير النص عندما قال أكرويد إنه يحسّ بأنه مراقب(ص ٤٧)، وجملته بقيت بشكل غريب منسية في التفسير النهائي: إننا لا نحسّ بأننا مراقبون من طرف شخص يوجد بالقرب منّا.

ربما قد كانت لشبارد بالفعل، كما قال في الفصل الأخير من مخطوطه، نيّة قتل أكرويد "أفترض أني كنت قد نويت قتل أكرويد منذ تلك اللحظة التي بلغني فيها موت السيدة فيرارز"(ص ٢٥٢) وأكثر من ذلك، قد يكون حصل على سلاح "لقد حصلت على سلاح، لكني عندما أراه في الخزانة الزجاجية، أفكر في أنه من الأفضل أن أستعمله لأنها لا يمكن أن تتهمني"(ص ٢٥١). وهو بالتأكيد لا يملك الشجاعة لاستعماله ـ لأسباب تتعلق بسيكولوجيته، ولأنه في الوقت ذاته لا يمكن أن يكون متأكدا من أن الجريمة ستكون لصالحه ـ وكارولين، المختبئة قريبا من مكتب أكرويد، تتابع عاجزة، فشله.

وهكذا نقرت على زجاج النافذة، ولم يكن هناك من سبب يمنع أكرويد من أن يفتح لها، بما أنها قادمة من خارج المنزل، ولا سبب يجعله يحترس منها، بما أنّ اسم أخيها، لا اسمها هي، هو الذي يظهر في الرسالة التي بلّغت عن جناية. بل بالعكس تماما، فلأنه يوجد تحت صدمة ما هو بصدد اكتشافه، فهو بذلك يملك كل الأسباب التي تجعله يستقبل من لا يعتقد أنها جاءت لقتله، وهو الآن يعرف القاتل.

إذن، فإن كارولين هي الزائر الغريب الذي سمعه بعض سكان المنزل يتحدث إلى أكرويد، وهي المرأة التي رآها الماجور بلانت في المتنزه(ص ١٠٢، ٢٣٥). وهذه الفرضية أكثر بساطة وإرضاء من تلك التي تفترض مملاة باشتغال تلقائي. كما أن فحوى الأقوال التي سمعها الشهود ـ رفض الموافقة على التماس (إقبار قضية الابتزاز) ـ تتناسق مع ما يمكن أن نتصوره عن الحديث الذي دار بين أكرويد وكارولين.

* * *

ماذا وقع حينئذ؟ من الصعب الفصل بين فرضيات مختلفة تسمح بالجمع بين هاتين الواقعتين: غادر الدكتور شبارد أكرويد وهو حيّ وعاد إلى بيته في الساعة التاسعة إلا أنه بعد ساعة كان لديه الإحساس بل وربما القناعة بأن أكرويد قد مات فقرر العودة إلى موقع الجريمة.

وبلا شك، فشبارد لم يعلم بموت أكرويد بفضل المكالمة التليفونية. وقد بيّن البحث، الذي ينبغي أن نحترم خلاصاته في كل حالات تشكّله، أن المكالمة قد كانت من رئيس

الخدم. لكن هذه المكالمة المنتظرة هي التي سمحت لشبارد بإيجاد مبرر للعودة إلى منزل أكرويد. حيث يعتقد وقوع جريمة، الجريمة التي ليس مسؤولا عنها دون أن يمنعه ذلك من الرغبة في مسح آثارها أو التحقق من واقعها. ويسمح له ذلك بالأخصّ بأن يلاحظ ردّات فعل كارولين وما إذا كان قلقه في محلّه. كيف عرف ذلك؟ يمكن أن نفكّر في فرضيات عديدة، والبعض منها قد يكون ملائما. والفرضية الأكثر بساطة أن شبارد، وهو خارج من منزل أكرويد. شاهد كارولين في المتنزه أو سأل نفسه عن هوية ذلك الظل النسوي الغريب، الذي شاهده الماجور بلانت أيضا، وحينئذ توقف أو حاول الاقتراب: وهكذا يمكن تفسير ذلك الفارق الزمني الخفيف الذي لاحظه بوارو.

هناك حلّ آخر، وهو أنه إذا كانت كارولين هي من ارتكبت الجريمة، فإنها لن تكون بالمنزل عندما عاد شبارد، ومن حقّ هذا الأخير أن يقلق من ذلك. والنص لا يمنع بتاتا مثل هذه القراءة: "عشر دقائق بعد ذلك، قفلت عائدا. وكانت كارولين كلها فضول لمعرفة لماذا عدت في هذه الساعة المبكّرة. وكان عليّ أن أختلق لها حكاية عن وقائع الأمسية وكان لديّ إحساس مزعج بأنها تخترقني كلية"(ص ٤٩). وإذا قبلنا بتفشي الكذب عن طريق الحذف داخل هذا المحكي بأكمله، فلماذا لا نفترض أن نقط الحذف التي يلمّح إليها شبارد يمكن أن تنحصر بين "قفلت عائدا" و"كانت كارولين كلها فضول"، كما أن اندهاش هذه الأخيرة إذْ رأت أخاها يعود باكرا يجد تفسيره الأفضل إذا كانت هي نفسها على وشك الخروج.

إذا كان بإمكان شبارد أن ينتبه بشكل طبيعي إلى تأخّر كارولين، فإن عنصرا آخر هو الذي أوحى إليه بموت أكرويد. ويتعلق الأمر، كما في الفرضية التي تذهب إلى أن باطون هو القاتل، لا بواقعة بل بغياب الواقعة، باعتبار أن أكرويد لم يهاتفه تلفونيا. فكيف نفسّر ذلك إذا كان شبارد، وهو أعزّ أصدقائه، بريئا؟ وكيف لا نربط حينئذ بين الصمت التلفوني الغريب لأكرويد وتأخر كارولين؟

وفي النهاية فالفرضية الأخيرة هي أنه بإمكان شبارد معرفة أن أكرويد قد مات لأن أخته أخبرته بذلك، معترفة بأنها ارتكبت الجريمة وموضحة أنها رأت من الضروري التخلّص من أكرويد. غير أن هذه الفرضية أكثر استبعادا من الفرضيات الثلاث الأخرى لأنه لاشيء في العديد من المحادثات التي جرت بين الأخ والأخت يوحي بأن هناك سرّا مشتركا.

من أجل فهم لماذا كان شبارد حينئذ يسرع الخطو نحو منزل أكرويد، فلابد أن نتصور أنه كان مدفوعا بالأسباب نفسها التي كانت لكارولين إزاءه. ذلك لأن هذا هو سرّ هذا العمل الأدبي: لقد كان شبارد وأخته، وكل واحد منهما مخلص تماما للآخر، يحميان بعضهما البعض بشكل متبادل. ومن دون هذه الفرضية، تبقى العديد من غرائب النص من دون تفسير. والحماية المتبادلة قد قادتهما بعيدا، إلى حدّ ما تمكن تسميته بالجريمة الغيرية المزدوجة: لقد قتلت كارولين أكرويد من أجل حماية أخيها، وقتل هذا الأخير نفسه من أجل إنقاذ أخته.

* * *

يمكن أن ننتظر من هذا الاقتراح أن يناقض الحلّ الذي قدّمه بوارو بما أنه تأسس ضدّه. وما هو أكثر أهمية هو ما إذا كان هذا الاقتراح متناقضا مع مخطوط شبارد.

لنتذكّر أولا أن هذا الأخير لم يتّهم نفسه بالجريمة، ولو في لحظة واحدة. بل بالعكس. تبدو مختلف الصيغ التي تذكر ذلك كأنها اختيرت عن قصد لغموضها. فالأمر يتعلق بالنية في قتل أكرويد، وبالمقدرات الخاصة لمختلف الأسلحة، لكن لاشيء أبدا عن الجريمة نفسها. وأغلب الأقوال يمكن قراءتها بمعنى مزدوج، باتباع المبدأ نفسه، المعكوس هذه المرة، الذي يقود إلى جعل شبارد قاتلا. كما في هذه الجملة: "لقد كنت سعيدا بمنحه فرصة الحياة متوسّلا إليه أن يقرأ هذه الرسالة قبل فوات الأوان"(ص ٢٥١) والتي نتساءل ما إذا كانت مقبولة في حالة ما كانت كارولين هي القاتل. والأكثر من ذلك هذه الجملة، التي تؤكد براءته: "إنه كان يعرف أن هناك خطرا يهدده، ومع ذلك فهو لم يشكّ فيَّ أبدا!".

في الواقع، الأقوال الوحيدة التي تتعارض جذريا مع الحلّ الذي نقترحه هي التي تهمّ المملاة. بعد لقائه بأكرويد، يقول شبارد إنه عاد إلى بيته واتّخذ كامل "احتياطاته"(ص ٢٥٢). وهكذا يوضح أن أكرويد، وهو يعرف قدراته في الميكانيكا، قد أعطاه الجهاز قصد إصلاحه: "أعددته كما شئت وحملته في حقيبتي". وتتنبّأ هذه الإعدادات بمحكي الجريمة. حيث سيعود شبارد للحديث عن المملاة:

عندما وصلت إلى الباب، التفتت، فكنت راضيا. كل شيء كان متوقعا. المملاة كانت جاهزة على المائدة قريبا من النافذة، ينبغي أن تشتغل على الساعة التاسعة والنصف (آلية من ابتكاري، قائمة على مبدأ المنبّه ـ الساعاتي، لا تخلو من براعة) وقد كانت مخبّأة تحت ملف الكرسي الذي دفعته قليلا إلى الأمام.

وأخيرا، تظهر المملاة للمرة الثالثة داخل محكيّ اكتشاف الجريمة:

لقد قمت بالقليل الذي كان عليّ القيام به. أشياء قليلة في الحقيقة، فقط إعادة وضع المملاة داخل حقيبتي ودفع الكرسي إلى مكانه، جهة الحائط(ص ٢٥٣).

من دون أن يكون القصد إظهار سوء النية، فإنه من المستحيل الاعتراض على أننا هنا أقرب من اعتراف ما. إلا أن هذه الأقوال، التي تبدو لأول وهلة مفحمة، لا يمكن دراستها مستقلة عن مجموع مشاكل البنية التي يطرحها الكتاب، والمشكل المركزي هو أن أقوال هذا الكذّاب المكشوف قد فقدت قيمتها وحظوتها. وبالأخصّ هذه الأقوال التي تتعلق بفرضية المملاة المستبعدة ـــ الجزء الأكثر هزلا في الحلّ الذي يقترحه بوارو ـــ ومن المغري أن نرى في ذلك، في حالة ما إذا كان شبارد بريئا، سهاما من السخرية تستهدف مقاصد المحقق.

* * *

إن قراءتنا، وإن كانت لا تخلو من سلبيات، فإنها تقدّم إيجابيات. ومن هذه الإيجابيات أن قراءتنا أكثر بساطة من تلك التي يقترحها الكتاب. لا حاجة هنا إلى استغلال المملاة، أو تحويل الكرسي أو سرقة حذاء من فندق بحضور مالكيه[١٣]

إنها قراءة تقدّم كذلك ترابطا منطقيا بوليسيا عاليا. فهي تتجنّب بالفعل إلقاء مسؤولية الجريمة على ظهر شخص لا مصلحة له في ارتكابها، ولا يملك إمكانياتها المادية، ولا يمتلك القدرات النفسية المناسبة، ويقوم بكل شيء من أجل أن يتّهم نفسه.

وهي ليست قراءة خالية ـ هذا ما نتمناه على الأقل ـ من الشكل الجمالي، بما أنها تعمل على تحويل حكاية الأموال القذرة إلى حكاية حبّ. لأن طريقة العمل الإجرامي التي تقود إلى الاختفاء المزدوج لأكرويد وشبارد تقوم كلية على الحبّ الكبير الذي كان بين أخ وأخته، إذ كان كل واحد منهما مستعدّا لكلّ شيء، بما في ذلك القتل، من أجل إنقاذ الآخر.

لكن كلّ الحقيقة

إنّ الحلّ الذي قادتنا إليه، ببطء، الدراسة البوليسية للكتاب، ولو أنه يبدو مفاجئا، ليس مع ذلك مخالفا للصواب في كليته. ويمكن الوصول إليه بطريقة أخرى، وهذه المرة بواسطة قراءة تتّجه أكثر إلى التحليل النفسي. وإذا هي جاءت قراءة تحسن الانتباه إلى وقائع أخرى والى منطق آخر، فإنها ستكون قادرة على استخراج حقيقة ما، من العمل الأدبي، تكون غير مطابقة للحقيقة الرسمية، وتكون أكثر قربا، وسنؤكد ذلك بشكل واسع، ممّا أثبته بحثنا الخاصّ.

* * *

إن ما يثير الفضول أن حقيقة هذا العمل الأدبي، والتي من المستبعد أن تكون خفيّة، قد كانت مكتوبة بكل الكلمات تقريبا، وفي مواقع استراتيجية مختلفة. وقد حدث ذلك منذ الصفحة الأولى، عندما قام شبارد بتقديم أخته:

أخبرنا كيبلنج أن شعار جنس النّمس يمكن اختزاله في جملة قصيرة: " انطلق واذهب إلى الاكتشاف!".

إذا حدث وأرادت كارولين أن تصنع لنفسها بطولات بليغة، فإني أنصحها باختيار صورة النّمس. ومع ذلك، وفيما يخصّها، يمكن حذف الجزء الأول من الشعار، ذلك لأن أختي، ولو بقيت بالبيت في هدوء، فإنها تقوم بعدد لا يحصى من الاكتشافات.(ص ١٣).

لا تبدو هذه المقارنة بين كارولين ودويبة النمس من دون قيمة، بما أنها ستعود في فصول لاحقة. فقد فوجئت كارولين، وهي تمرّ بين أشجار الغابة، ربما معجبة بألوان الربيع، بمحادثة بين رالف باطون وأورسولا بورن، وما يثير عند حكاية ذلك هو التعليقات الساخرة لأخيها: والحال أن كارولين لا تهتمّ بالغابة في أيّ فصل، وعادة ما تعتبر أن ذلك يتسبّب في بلّ الأرجل وسقوط أنواع مختلفة من هذه الأشياء الكريهة على الرأس. إنه حدس النّمس الذي قادها إلى الغابة، وهي المكان الوحيد، في كينغز أبوت، الذي يمكن أن يتحدث فيه شابّ مع شابّة دون أن يراهما أحد.(ص ٣٢).

في الحالتين معا، فإن ما يبرّر هذا التشابه هو فضول كارولين. لكن الغريب هو أن هذا الفضول ليس هو العنصر المحدد للنّمس في نصّ كيبلنج الذي تمّت الإحالة عليه، تبعا لكل

تشابه مع "Rikki-tikki-tavi"، إحدى قصص كتاب الأدغال Livre de la jungle. وإذا كان الفضول قد تمّ تسجيله في بداية النص ("شعار العائلة كلها هو: "ابحث تجد"، وريكي - تيكي كانت نمسا حقيقيا")[١٤]، فإنه ينمحي بعد ذلك لصالح طابعين اجتماعهما هو الذي يؤسس الحبكة.

النّمس الذي يتحدث عنه كيبلنج هو حيوان يحمي العائلة. فهذا الحيوان حاول، بعد أن احتضنته عائلة طفل صغير اسمه تيدي، حماية المنزل من كلّ الهجمات الخارجية، وخاصة هجمات الثعابين. وهذا ما يسمح له بخاصية ثانية، هي قدرته اللافتة على القتل. في صفحات قليلة، يقوم ريكي - تيكي بإعدام ما لا يقلّ عن ثلاثة أفاع كبيرة ـ اثنتان منها من نوع الكوبرا ـ وخمس وعشرين أفعى صغيرة.

ومع ذلك، فهذه المقدرة القتالية للنّمس ليست بتاتا من خاصيات بطلة كيبلنج. وإضافة إلى أنها مقدرة تؤكدها ملاحظة علمية ثابتة، فإنها تسجّل عادة، كخاصية مميّزة، في كلّ المعاجم والموسوعات ـ التي لا تشير إطلاقا إلى خاصية الفضول المزعومة - إلى الحدّ الذي يسمح لنا بالمرور إلى العلامة المميّزة لهذا الحيوان[١٥].

هل يمكن التفكير في أن شبارد، بإحالته الملحاحة على حيوان مشهور بقدرته على القتل، قد سمح عن قصد بإظهار اسم القاتل؟ أو إنه ينبغي أن نفكّر في أنه يشير بذلك إلى القاتل بطريقة لاشعورية؟ ألا تبقى هذه الصيغة التي تظهر في نهاية اعترافه أكثر وضوحا كذلك: "كانت كارولين تخيفني"(ص ٢٥٣)[١٦]؟ إنها صيغة جدّ قوية لا نفهمها بشكل صائب إذا اعتبرنا أن شبارد كان فقط قلقا من فكر كارولين الثاقب. وهكذا يجري كلّ شيء ويجد الكتاب نفسه مؤطّرا باتهام مزدوج يصعب كشفه وكأن السارد لا يمكنه، داخل نصّ يتّهم فيه نفسه خطأ، أن يمنع الإشارة ولو باحتشام إلى القاتل الحقيقي.

* * *

كيف نفسر أن الشكوك، بالرغم من هذه الاتهامات شبه الواضحة، لم تتجه أبدا إلى كارولين شبارد؟ يبدو أن هذا الأمر يتعلق بكونها تحتلّ موقعا مستقلا داخل هذا العمل الأدبي، كأنها لا تخضع لنفس القواعد مثل الشخصيات وتستفيد، مقارنة بتلك، من امتيازات مبالغ فيها.

لنسجّل أولا واقعة غريبة توضّح إلى أيّ حدّ تأتي مكانة كارولين خارجة عمّا هو جماعيّ مشترك. فهي لم تكن، ولو للحظة واحدة، محلّ شكّ من طرف المحقّقين ـ سواء تعلّق الأمر بهرقل بوارو أو بالشرطة الرسمية ـ ولم يسألوها حتّى عن الطريقة التي صرفت بها وقتها ليلة الجريمة. وغياب هذا الفضول عند المحقّقين لم يكن إلا ليمتدّ إلى السارد، هذا الذي لم يقدّم أبدا ولو مجرد إشارة إلى الطريقة التي استفادت بها كارولين من تلك الأمسية الحاسمة.

والحال أن هذه النقطة فريدة، ومن المحتمل ألا يكون لها ما يعادلها، في كلّ أعمال أجاثا كريستي، حيث نجد عادة فحصا دقيقا للطريقة التي استفادت بها كل شخصية من

وقتها، وخاصة عندما يتعلق الأمر بشخصيات لا تثير شكوكا كثيرة[١٧]. والأكثر فرادة من ذلك أن استدلالات بوارو المختلفة التي قادته إلى ما يظنّه الحقيقة قد تأسّست على فروق طفيفة في الوقت، من قبيل الدقائق الخمس التي قيل إنها غير مبرّرة بالنظر إلى الطريقة التي استخدم بها شبارد وقته وزمانه.

ولأن كارولين شبارد مبعدة منذ البداية من لائحة المشبوهين، ومحتفظ بها خارج الكتاب، فإنها بهذا تستطيع أن تتجول، ليلة الجريمة، بكل حرية، في القرية دون أن تكون مطالبة بتقديم الحساب لأيّ كان، والحال أن على كل الشخصيات الأخرى مطالبة بإبراز أفعالها وحركاتها، وبالدقيقة تقريبا. وبمثل هذه الحرية يصبح السؤال عن الإمكانيات المادية لارتكاب الجريمة سؤالا غير ضروري: بما أنها لم تكن محاصرة بالضغوطات التي تثقل كاهل المشبوهين الآخرين، فإنها تبدو في شكل صورة مثالية للفاعلية الإجرامية.

وهذه الحرية، التي لا تصدّق، تفسّر بشكل سيّئ، إلا إذا افترضنا أن الشخصية لم تؤخذ حقيقة مأخذ الجدّ من طرف النص ولم يتمّ اعتبارها عضوا كامل العضوية. وهذا بالضبط هو الانطباع الذي يتولّد، عند قراءة الكتاب، عن صورة كارولين: صورة كائن هو في الوقت ذاته شديد الحضور على المستوى الاستيهامي ومتحرّر كليّة من كلّ الروابط الواضحة التي تربط عادة المشاركين في رواية بوليسية بالواقع الملموس.

* * *

وإذا كان التحليل النفسي شديد الانتباه إلى مثل هذه الانفلاتات Actes manqués النّصية، فإنه يسمح كذلك بألا نقرأ مخلوقات التخييل انطلاقا من مقولة الشخصية فحسب، وأن نأخذ بعين الاعتبار كيانات أخرى تتفوق عليها أو تتجاوزها، إنها تلك القوى النفسية التي تنشط داخل العمل الأدبي. وهكذا يكون بإمكان آليات التحويل والتكثيف أن تكشف، انطلاقا من الشخصيات القائمة، أزواجا استيهامية، بل أوجها مركبّة، يتعذّر تصورها بشكل آخر. وهذه الهندسة النفسية تسمح، على الخصوص، بإدراك أفضل للعلاقات بين الرؤوس الثلاثة للمثلث الذي يتشكّل من بوارو، وشبارد، وأخته.

وباللجوء إلى هذا النمط من القراءة المستلهم من الحلم، يكون أول زوج أو ثنائي يرتسم بين شبارد وكارولين. ثنائي يبدو في المرآة كأنه يقوم على علاقة والد/ طفل. لأن كارولين هي العنصر الأقوى في هذا الثنائي، وتجعلنا نفكر في علاقة الأمّ بابنها. إن كارولين، التي تتكلف بمنزل الطبيب وغذائه، ولا تكفّ عن توجيه النصح إليه، و توبّخه أيضا، هي صورة الأمّ بالنسبة إلى أخ تحميه بكل حبّ ـ ومن هنا السكوت عن ضعفها ـ حتّى من نفسه. أليس محيّرا أنها، مثل دويبة النّمس الساهرة على طفل البيت، تقتل، بمجرد ما أحسّت بأن أخاها مهدّد؟

وتتعزّز هذه الوضعية بما يشكّل الجوهر نفسه في شخصية كارولين داخل الكتاب، كونها عالمة بكل شيء. والصفحات الأولى بهذا المعنى أكثر تعبيرا، فهي تكشف لنا أن شبارد يعود إلى بيته ليكتشف أن أخته تمتلك مسبقا المعلومات السرّية التي أقدم على اكتشافها في

تلك اللحظة. وليس هناك من أفكار يمكنه أن يصوغها إلا وتقدّم إلينا على أنها أفكار سبق أن فكّرت فيها كارولين. كأن شبارد يحتلّ هنا مكانة طفل في مواجهة سلطة أبويه.

وفضلا عن ذلك، ودون أن يكون من الضروري الفصل بين الاثنين، فالتحليل النفسي يسمح بألا نفصل الواحد عن الآخر، وليس مستبعدا أن نجد أنفسنا هنا أمام شخصية واحدة، مقسّمة بين فاعلين اثنين من الفاعلين داخل الكتاب. ومن خلال مقاربة نفسانية، لا تبني استدلالها على أساس اعتبار الشخصيات منفصلة، بل على أساس القوى النفسية، فإن هذا الثنائي شبارد/ كارولين في مجموعه هو الذي كان القاتل[١٨].

وسواء اعتبرنا الشخصيتين شخصية واحدة أو لا، فإنه يبدو في كل الأحوال صعبا، من زاوية لاشعورية، أن نتصور أن خطر الموت يأتي، في هذا الكتاب، من الدكتور شبارد الضعيف الشخصية. والشخصية الخطيرة الوحيدة، المتماسكة، وهل نقول، الشخصية الفالوسية الوحيدة، هي كارولين شبارد[١٩].

* * *

إذا كان الثنائي المركزي هو الأخ وأخته، فإن تحليل هذا الثنائي يتعقّد بفعل أن هذه أو ذاك يأتي ميّالا إلى شخصيات أخرى في باقي أعمال أجاثا كريستي الأدبية، كأنما هذا الطرف أو ذاك ليس بشكل استيهامي إلا نسخة مضاعفة من تلك الشخصيات.

عندما نكون على علم بمجموع أعمال هذه الروائية، يفرض أول تقارب نفسه ـ وهو يتعلق بالطرف الأول من الثنائي: كارولين شبارد ـ وهو تقارب لا يمكن تجاهله: كيف لا نرى في هذه القروية العزبة، التي لا تكاد تغادر بيتها، وتثير السخرية قليلا، وتقود بفضولها الشهيّ البحث من داخل منزلها بمساعدة شبكة كاملة من المخبرين، كيف لا نرى فيها نسخة مضاعفة من الآنسة ماربل، وهذه واحدة من الأوجه الكبرى للمحقّق عند أجاثا كريستي؟

هذا التقريب بين كارولين شبارد والآنسة ماربل قد قام به عدد من الشرّاح والمفسّرين[٢٠]، بل وقامت به أجاثا كريستي نفسها في سيرتها الذاتية، حيث تعلن، وهذا ما قد يحيّر كل من يريد فهم الأهمية الاستيهامية لهذا الدور الثاني المزيّف، أن شخصيتها المفضلة هي ... كارولين شبارد[٢١]. وهكذا، فالكتاب لا يضمّ محققا واحدا، بل إنه يضمّ محقّقين اثنين، وهو ما نفهمه بوضوح من الموقف البوليسي لأخت الطبيب.

وهنا أيضا يرمي هذا الثنائي المتراكب كارولين/ الآنسة ماربل إلى تنسيب (من النسبية) شخصية الدكتور شبارد والتأكيد على خوائه. ويبيّن في الوقت ذاته أن النص هو فعلا محكي تصادم بين وجهين، لكن ليس لشبارد بشكل استيهامي إلا الدور الثانوي. وبالفعل، فهذا الثنائي المتراكب يسمح بأن نفهم بأنّ الصراع الحقيقي للكتاب ـ البوليسي والنفسي ـ هو ذلك الذي يقابل بين بوارو وكارولين.

وما يثير الفضول هنا أيضا أن الحقيقة ليست خفية. فمنذ لقائهما، كان كل واحد منهما معجبا بالآخر. فكارولين، المعجبة بجارها الجديد، تبذل مجهودا أكبر من أجل لقائه.

ثم إنها لمّا علمت باعتراف أخيها، اقترحت عليه، وهو الصموت، أن يطلب من بوارو التكلف بالتحقيق، كأنها تريد بذلك الشكّ في قدراته. وطيلة التحقيق لم تكفّ عن ممارسة الضغط على الطبيب بأسئلتها من أجل أن تعلم منه مجرى التحقيقات. لكن بوارو لم يقف مكتوف الأيدي ويتردد باستمرار على منزل آل شبارد، ويعود إليه في فرص عديدة عندما يكون الطبيب في جولته اليومية(٢٢). وبدون شك، يمكن أن نظن أنه يجمع معلومات عن شبارد، ولكن يمكن أن نتصور كذلك أنه كان يحسّ عن لاوعي بأن كارولين تملك سرّا آخر غير هذا الافتراض الذي يجرّم أخاها.

من زاوية اللاشعور، فإن المواجهة الحقيقية ليست بين شبارد وبوارو، بل بين كارولين وبوارو، إلى درجة تسمح بالسؤال إلى أيّ حدّ لا يمكن اعتبار مقتل روجر أكرويد هي بالدرجة الأولى حكاية هذا الثنائي. وكيف ينبغي أن نفهم هذه الجملة، وهي من جمل شبارد الأخيرة: "أريد ... أن أصف فشل بوارو"؟(ص ٢٥١). إن هذا التصريح، الذي نبرته نبرة المنافسة، لا معنى له في فمه. فهو تصريح لن يجد معناه إلا بالإحالة على المنافس الأكبر للمحقّق، ملهمة النص.

وإذا كانت كارولين تمثل، استيهاما، الآنسة ماربل، فإن أهميتها الخفيّة في كونها كذلك المثلة الطبيعية لأجاثا كريستي، التي قامت، دون أن تخفي ذلك، بصناعة هاتين الشخصيتين كما تصورتهما، وهي بذلك، من زاوية الإبداع، القاتل الحقيقي لروجر أكرويد. مما يفسر كيف أنها كانت تعتبر كارولين خارج الحبكة، تتجول بكل حرية داخل الكتاب دون أن تشارك فيه، ولأنها وظيفة أكثر ممّا هي شخصية، فإنها لذلك مستبعدة من قائمة المشبوهين.

* * *

ويضاف إلى ذلك أن هناك تقاربا ثانيا يفرض نفسه، وهو التقارب الذي يدعونا النصّ، بانتظام، إلى القيام به، لكن من دون أن يشير مباشرة إلى كلّ حمولته: إنه تقارب بين شبارد وهاستينج. الذي يأتي قويا لاسيما وأن شبارد لم يشغل مكانة كاتم الأسرار إلا مؤقتا. وفي الواقع، إذا كانت "مقتل روجر أكرويد" هي الرواية الرابعة لأجاثا كريستي، فإنها تقدّم بوارو مسنّا، وقد غادره صديقه هاستينج أثناء زيارته للأرجنتين. والحال أن الثنائي بوارو وهاستينج سيتشكّل في سلسلة كاملة من الروايات اللاحقة، ومنها رواية "أ ب ج ضدّ بوارو" أو رواية "جريمة في الخليج". بحيث إنه، بتوقيت رواية جاءت بالضبط بعد رواية الستارة، يكون شبارد، الذي كان هاستينج موجودا قبله وبعده، هو حقيقة، نسخة ثانية من بوارو.

هذا التقريب بين شبارد وهاستينج تمّ إنجازه بشكل واضح من طرف المحقّق، هذا الذي هنّأ نفسه إذ وجد من يجعله كاتم أسراره ويمكن أن يطلعه على مقتطفات من البحث والتحقيق. وازداد حماسه عندما علم أن الطبيب قد دوّن تقريرا عن القضية. وتبدو هذه المسألة كأنها تؤكد الوظيفة الظاهرة لكاتم الأسرار: أن يساعد بوارو بواسطة حماقته أو غباوته. وفي الواقع، لم يتمكّن هاستينج أبدا من إيجاد حلّ للألغاز التي يعمل جاهدا من أجل حلّها،

غير أن التأملات التي يستسلم لها طيلة فترة البحث والتحقيق تسمح للسيد بوارو، بسذاجتها، للوصول إلى الحلّ.

ومع ذلك، فهذه الترجمة الملطّفة لازدواجية المحقّقين لا ينبغي أن تخفي العنف الذي تضمّه الروابط بينهم. فالسيد بوارو لا يكتفي في الواقع بتحويل هاستينج أو شبارد إلى كاتمي أسراره السذّج: إنه يحولهما إلى أشياء للتنفيس العنيف، إذ كان طيلة فترة البحث لا يكفّ عن توجيه تهكّماته إليهما. هي كراهية غامضة، سادية ـ مازوكية تقريبا، لم يسائلها النص أبدا، وتمنح صبغة فريدة لهذا الثنائي الثالث: ثنائي يبدو في المرآة كأن الفكرة لن تتشكّل عنه إلا داخل هذا العنف الممارس ضد الآخر.

إذا كان هذا العنف مضمرا في الروايات التي كان فيها السارد هو هاستينج، وإذا كان أكثر ظهورا في رواية الستارة، فإنه يتفجّر في رواية مقتل روجر أكرويد، حيث يتصور السيد بوارو ما سيكون عليه موقفه في المؤلّف اللاحق. ليس فقط لأنه لا يكفّ عن التهكّم من كاتم أسراره، ولا فقط بإقدامه، كما في رواية الستارة، على اتهامه بالجريمة، بل لأنه ينتهي بدفعه إلى الانتحار، وهو من خلال ذلك يكشف للعمل الأدبي عن العنف الذي ينسج منه التأويل. ذلك لأن التأويل البوليسي هو، أولا وقبل كل شيء، قتل وصناعة للموت. بإيصاله منطق كل تأويل إلى نهايته، التي هي إخفاء موضوعه بإيجاد ما يقابله في لغة أخرى، يكون هنا قد أتى في الوقت ذاته على قتل المجرم المزعوم وكاتم الأسرار الذي هو ضامن الوضوح والشفافية. وبهذا الفعل، يقوم التأويل بإبراز تلذّذ المؤول، ذلك التلذّذ بتحويل الاختلاف إلى مشابهة.

ويقود هذا التفكيك النفساني للشخصيات إلى خلق تعارض، بعيدا عن التعارض المفتعل بين شبارد وبوارو، بين شخصية كارولين ــ مقترنة أو غير مقترنة بشخصية الطبيب ـ وشخصية بوارو. وهو تعارض يقود إلى إعادة صياغة سؤالنا في المنطلق، بأن نتساءل هذه المرّة عمن قتل الدكتور شبارد، فالصراع إلى الموت بين هذين المحقّقين يبدو أنه صراع بين قاتلين اثنين.

ذلك لأنه، منذ اللحظة التي نعترف فيها ببراءة شبارد، أو على الأقل تبرئته لصالح الشك، يحدث تغيير جوهري فيما يحكيه الكتاب، الذي سيكفّ عن التقدّم كمجرد تقرير بحث وتحقيق ليصير محكي جريمة: القتل البطيء للدكتور شبارد، الذي كان ضحية الهذيان الإجرامي للسيد هرقل بوارو. إنه محكي دقيق، ممدود على مجموع الكتاب لكنه غير ظاهر للقارئ الأعمى، عن القتل بواسطة التأويل.

الهوامش:

(1) Pierre Bayard, Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse,Ed. Minuit4, Paris, 2004.

(2) Pierre Bayard, Maupassant,juste avant Freud,ed Minuit,1994,Paris.

(3) Pierre Bayard, Peut – on améliorer les œuvres ratées,?,ed Minuit,Paris,2000.

(4) Pierre Bayard, Demain est écrit, ed Minuit,Paris, 2005.

(5) Pierre Bayard, Qui a tué Roger Ackroyd?,ed Minuit, Paris, 1998 .

(6) Pierre Bayard ,Enquête sur Hamlret, Le dialogue des sourds,ed Minuit,Paris,2002.

(7) Pierre Bayard, L' Affaire du chien des Baskerville,ed Minuit,Paris,2008.

(٨) أجاثا كريستي كاتبة انجليزية، ولدت بجنوب انجلترا عام ١٨٩٠ وتعتبر من كبار مؤلفي الرواية البوليسية بروايات عديدة تدلّ على ذكاء خارق ومقدرة مذهلة على تأليف الألغاز. توفيت سنة ١٩٧٦ بعد أن كتبت سيرتها الذاتية. ومن رواياتها: جريمة قتل في قطار الشرق السريع، موت على النيل، جريمة في العراق، الستارة، الأربعة الكبار، جريمة قتل بالمترو، جريمة في المرآة، ثلاثة عشر لغزا ...

(٩) ظهر المحقق بوارو في إحدى الروايات الأولى لأجاثا كريستي: جريمة غامضة في ستايلز، وكرّست له الكاتبة أكثر من ثلاثين رواية ليصبح من أشهر رجال التحقيق الى جانب شرلوك هولمز ..

(١٠) مملاة dictaphone: أداة فونوغرافية تسجّل ما يملى عليها بحيث يكون في الإمكان سماعها عن بعد (المترجم).

(١١) كرسيّ واسع bergère: كرسيّ واسع منجّد المساند والظهر (المترجم).

(١٢) الشهادة الأخرى هي شهادة فلورا أكرويد (ص ١٠٣)، التي يبين بوارو فضلا عن ذلك أنها كاذبة.(المؤلّف).

(١٣) انطلاقا من فرضيتنا، فإن آثار الخطوات تعود إلى باطون نفسه، الذي لم يسبق له أن أخفى أنه كان يتجول ذلك المساء حول المنزل. و آثار أخرى تنتسب ربما إلى كارولين (وهو ما لا يخالف النص الذي يتحدث عن "عدد كثير من آثار الأقدام"(ص ٥٥)، لكن من الممكن أن تكون هاته قد سهرت على ألا تترك أي أثر.

(١٤) كتاب الأدغال، جاليمار (فوليو الشباب)، ١٩٩٧، ص ١٣٩.

(١٥) انظر مثلا ما يقوله بوفون عن هذا الحيوان: "إن ميله إلى الافتراس أكثر قوة وحيوية، وحدسه أكثر اتساعا من حدس القطّ، لأنه حيوان يصطاد بالتساوي الطيور، وذوات الأربع، والأفاعي، والعظاءات، والحشرات، ويهاجم على العموم كل ما يبدو له حيّا، ويتغذى من كل مادة حيوانية. وشجاعته تتساوى مع عنف شهيته، فهو لايخاف لا من غضب الكلاب، ولا من خبث القطط، ولا يخشى حتى عظة الأفاعي" (التاريخ الطبيعي، ضمن: الأعمال الكاملة، فردبير ولاجرانج، طبعة ١٨٢٦، الجزء ٢٢، ص ٢٠).

(١٦) صيغة غامضة لاسيما وأنها ليست معزولة داخل العمل الأدبي (توصف كارولين، في الخارج، بأنها " عادة مخيفة"(ص ١٥٢) وهي تتمة لهذه الجملة: "فضلا عن ذلك، وفي الحكاية كلها، هناك عدد من العناصر الجزئية التي تجعلني حائرا. ويبدو أن كل واحد له نصيبه فيها"(ص ٢٥٣).

(١٧) لا يوجد في حدود علمي مثيل لهذه الحالة، التي تعتبر فيها شخصية من الدرجة الأولى غير مشتبه بها إلى حدّ عدم مطالبتها بأية حجّة توضح كيف استفادت من وقتها تلك الليلة. وحالات السرد القريبة من رواية: مقتل روجر أكرويد ــ من مثل: قضية بروتيرو L Affaire Prothero أو القلم المسموم La

Plume empoisonnée- تظهر بالعكس شخصيات نسائية (زوجة السارد في الحالة الأولى، وأخته في الحالة الثانية) متهمات بالجريمة وخاضعات للتحقيقات الدقيقة جدًا.

(١٨) تشير بعض فقرات الكتاب إلى ذلك، كالفقرة التي يكون فيها شبارد وأخته قد استمعا إلى هرقل بوارو وهو يرسم بطريقة تجريدية مجرما ما: "يتقاتل بوارو. يمكن أن نعتقد أنه ألقى بنتيجة داخل الغرفة وسأكون عاجزا عن وصف الأثر الذي تركته أقواله على أختي وعليّ. فتحليله الجافّ وقدرته على الاستنتاج قد ولّدا لدينا القلق نحن الاثنين."(ص ١٨٤).

(١٩) تسجّل صوفيا ميخولا ـ ميلور Sophie de Mijolla –Mellor في: جريمة عائلية، مقاربة نفسانية لأجاثا كريستي Meurtre familier,Approche psychanalytique d Agatha Christie,Dunod, 1995,p 57, : "... حتى إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الطابع الأسلوبي للنص هو الذي فرض، من أجل الإبقاء على التشويق، ألا يتوقع القارئ أن القاتل هو السارد، فإن ما يميّز الدكتور شبارد هو بالضبط تركيزه المدهش الذي بالنظر إليه يبدو فضول أخته كنوع من التلصص القهريّ وتبدو إيحاءات بوارو كأنها نتاج نوع من الجنون.

(٢٠) منهم فرانسوا ريفيير Francois Riviere في أجاثا كريستي، دوقة الموت Agatha Christie,duchesse de la mort,Seuil,1981,p112. وهو نفسه يسجل اختلافا في الشخصية بين الأخ وأخته: "يبدو شبارد مجرد متكبّر قروي، متصنّع، وأقلّ جاذبية. ليس له ولا نصف الطبع الذي لأخته، المواطنة الأكثر فطنة في كينغز أبوت"(المرجع نفسه).

(٢١) "أرى أنه من الممكن أن تكون الآنسة ماربل وليدة اللذة التي صاحبتني عندما وضعت بورتريه أخت الدكتور شبارد في جريمة روجر أكرويد. فقد كانت شخصيتي المفضلة في الكتاب ـ فتاة مسنّة بروح فظّة، كلّها فضول، تعرف كلّ شيء، تسمع كلّ شيء: محقّق ممتاز من داخل البيت.(المرجع نفسه، ص ٤٤٨).

(٢٢) في التكييف المسرحي للرواية، الذي أنجزه ميكاييل مورطون Michael Morton سنة ١٩٢٨، تنعقد علاقة غزلية بين بين بوارو وكارولين (انظر شارل أوسبورن ,Charles Osborne. الحياة والجرائم عند أجاثا كريستي

The Life and Crimes of Agatha Christie, Londres,1990,Omara Books Limited,p37-38).

رودولفو أوسيجلي والبحث عن الحقيقة:

«محاولة جريمة»

سابقة للرواية البوليسية المكسيكية (*)

خوسيه لويس دى لافوينتى/ت: نادية جمال الين محمد

"تمثل الرواية البوليسية بكل وضوح أدب الفرار؛ ليس من الحياة وانما من الأدب".

مرجوري نكلسون

من المؤسف أن تدخل رواية رودولفو أوسيجلي "محاولة جريمة"(١٩٤٤)، بدون حق، طيّ النسيان من جانب نقاد أعمال المسرحي المكسيكي المذكور والمهتمين بالظواهر السردية التي نشأت في إسبانوأمريكا في الأربعينيات. لم يشر إلى تجربة أوسيجلي سوى المهتمين بالرواية البوليسية، ولكنها في كل الأحوال لم تنل الاهتمام الواسع والدسم. فمثلا تخصص أميليل س. سمبسون فقرة فقط للرواية تعترف فيها بأنها أول رواية بوليسية مكسيكية وتصفها بأنها اختبار للمجتمع بعد ثورة المكسيك[1]. والمؤكد هو ان هذا هو الاهتمام الأول الذي يمكن ان يكون النقاد قد توقفوا عنده في الرواية: المجتمع المكسيكي وخاصة الطبقة العليا، والتي يتم فحصها من خلال السلوكيات التي تتفاخر بها في شوارع العاصمة[2]، والتي تتضاعف روحها في أجواء وشخصيات مدينة المكسيك الكبيرة والمقنّعة دائماً[3].

وبالرغم من قلة الاهتمام النقدي بالرواية وعدم تقديم نتائج بارزة[4]، الا اننا مع رواية أوسيجلي نجد أنفسنا بحق أمام أول رواية بوليسية مكسيكية وربما أيضًا أمام احدى الروايات الأولى على مستوى الأدب الإسبانوأمريكي[5]. ولا يمكن انكار الأعمال السابقة الخاصة بالقصة البوليسية القصيرة (في حالة المكسيك، بيبي مارتينيث دي لا بيجا Pepe Martínez de la Vega، ماريا البيرا برموديث María Elvira Bermudez وأنطونيو إيلو Antonio Helú) التي أظهرت لنا استخداما تهكميا لهذا الجنس، مما أدى إلى عدم الثقة في قوات النظام وفي الدراسة النفس اجتماعية للمكسيك وسكانها (Revueltas، "الرواية البوليسية" ١١٥).

ونتيجة هذا التحليل، والذي يتم في رواية أوسيجلي عبر خلاصة محددة، لسكان العاصمة وبسبب هذا المنظور الذي يتم اخضاع المدينة له، ينشأ عدم ثقة يطول بطريقة مضمرة قوات النظام. ولهذا فإن المحقق ليس شرطياً؛ اننا نجد في عمل أوسيجلي مفتشاً سابقا لا يَتهم ولا يُعاقب المذنب(٦). كما ان روايته ابنة عصرها(٧) لأنها تقدم تحليلا نفسيا أكثر منه تحقيقا، وسعياً وراء التأثير الفعّال أكثر من حدة الذكاء في تخطيط الأحداث الاجرامية.

وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن أهمية رواية "محاولة جريمة" تعود إلى انها محاولة الانطلاق مما هو شعبي إلى التعمق في بعض المفاهيم العالمية والإسبانوأمريكية التي يتحول عبرها المكسيكيون وكل ماهو مكسيكي الي مجاز تام ونموذجي. تقدم قصة البلاد ذاتها منذ بدايتها، ككيان إسبانو أمريكي، العنصرين اللذين ستتأسس عليهما إسبانيا الجديدة وشخصيتها، لتكون نسخة مثالية لإسبانيا ذلك الحين: الكرنفال والسجن، والعيد وحياة الأديرة، المشتقين بدورهما من طابعين يمثلان بشكل خاص تطلعين يخصان تلك الفترة: الحق والعدل. وقد تجادل ثربانتيس مع دون كيشوت حول ماذا يمكن ان نعني بالحقيقة وحرر رقيق السفن عبر بعض التحديات التي يفترضها الحق والعدل على التوالي. وقد بدأ الخطاب التشريعي الكاثوليكي والإسباني في المكسيك مع مكتشفها إرنان كورتيس Hernán Cortés ومؤرخ مثل برنال دياث ديل كاستيّوBernal Díaz del Castillo، اللذين ملأوا رسائل الأحداث الخاصة بهم وروایاتهم الحقيقية، بمفاهيم الحق والعدل بحجة انها بعض القيم القادمة من شبه الجزيرة الأيبرية (إسبانيا). وتعج هذه الكتب الإخبارية بمعجم كامل يرتبط بهذه المفاهيم: المكسيك مكان يمكن أن تنعدم فيه الحقيقة وحيث يتحول فيه السجن أو العقاب إلى أماكن لقمع أي تمرد على النظام الحاكم. يقاطع ثربانتيس هذا المفهوم، ولكنها تكون بالكاد محاولة لما هو أدبي من جانب مؤلف عَرَف عالماً آخر وسجونًا أخرى. من جهة أخرى، وكما يلاحظ الراهب توريبيو دي بينابينتي Toribio de Benavente "موتولينيا" وبرنال دياث ديل كاستيو Bernal Díaz del Castillo، سرعان ما دخل المكسيك المفهوم المتوسطي والكاثوليكي للكرنفال الذي يَظهر جليا في الأعياد الدينية وفي الاحتفال بعمليات الصلح بين كارلوس الخامس وملك فرنسا. من بين هذه المسرحيات – مع تصوير لآدم وحواء والجنة في "هبوط أبوينا الأولين"- والأخيرة – "حصار القدس"- والتي تعتبر أهم هذه العروض حيث يمثل فيها أنطونيو دي ميندوثاAntonio de Mendoza، المعين حديثا نائبا للملك والذي يقوم بدور الكونت بينابينتي Benavente – سيد المدينة التي ولد بها "موتولينيا" والتي يهديها هذا الأخير " تاريخ هنود إسبانيا الجديدة"- وإرنان كورتيس، الذي يقوم بدور سلطان القدس. يتعايش الكرنفال في المكسيك مع السجن؛ والعيد مع العقاب.

وفيما يتعلق برواية "محاولة جريمة" فإن البطل روبرتو دي لاكروث Roberto de La Cruz يتحول إلى منفذ لمطلب اجتماعي ظاهري هوعقاب الخاملين الذين يعيشون وسط مجتمع نشيط. ولكن من يكون الأكثر جحودا بالنسبة للقارئ: هل هو روبرتو دي لا كروث أم، على العكس، الضحيتان، باتريثيا ترراثاس Patricia Terrazas والكونت شوارتزمبرج

Schwartzemberg ؟ يقول ميشيل فوكو "من القبح أن يكون المرء مستحقا للعقاب، ولكن مسألة أن تعاقب أمر قليل التفاخر به" "المراقبة والعقاب" ١٧). في هذا القول المأثور يمكن تأسيس العلاقة بين الشخصيات وواقع القارئ، القريب من المحقق السابق إيريرا، الذي يترقب وفيما يبدو يراقب. تتم الجرائم أو عمليات الاعدام طبقا للأعراف القديمة: إنها تطبق على الجسد؛ وتصبح، على العكس، كوميديا محضة عندما يكون المعاقب هو روبرتو دي لا كروث. وبالعقلانية يتم تفادي العقاب الجسدي، بحيث يدخل العقاب بدوره مجال العرض التمثيلي، مجال "كوميديا ذات أطياف من ظلال" (فوكو ٢٤). تتم عمليات القتل (أو القصاص) في نفس محيط الكرنفالية: فعندما يدخل روبرتو السجن احتياطياً، "يجد نفسه ولأول مرة في حياته في عالم بلا أقنعة، في مجتمع عارٍ" (أوسيجلي، "محاولة جريمة "، ١٠١). وبالفعل فإن مكسيك "محاولة جريمة" عبارة عن كرنفال؛ أجواؤها تسلك مسلك "الميدان العام" من المرح الكرنفالي (باختين، "مشكلات"، ١٨١)، وشخصياتها — وبالذات الكونت شوارتزمبرج — تمثل نموذجا لأنماط يحدث فيها السارد انحطاطاً تهكمياً يؤدي إلى استحقاقها للنبذ الاجتماعي (باختين، " الثقافة الشعبية"، ٢٥– ٦). إضافة إلى أن الجرائم تتم في ظروف تذكّر بالكرنفال: باتريثيا تيرراثاس، تضع كمّا من الملابس تجعلها تبدو بلباس تنكري، قناع غريب الشكل؛ والكونت شوارتزمبرج، في النار الكرنفالية المهلكة والمجددة (باختين، "مشكلات"، ١٧٨)؛ والخلط الذي يقع بين كارلوتا ثربانتيس، زوجة روبرتو دي لا كروث وبين صديقته لابينيا، يتحول إلى نوع من الازدواجية الكرنفالية (باختين، "مشكلات" ١٧٩). وفي تقويم المذنب روبرتو دي لا كروث، يكون الحكم مخطئاً: يعتبر مختلاً عقلياً لأسباب غير معقولة تكذبها الوقائع. ورغم هذا، يظل داخل نطاق الكرنفال، حيث يتحول الجنون إلى تهكم لـ" للواقع الرسمي" (باختين، " الثقافة الشعبية"، ٤١).

تنطلق رواية أوسيجلي من نفس التخطيط الجوهري والذي تستمر عليه الرواية البوليسية اللاحقة. ولكن مع مؤلف " البهلوان" (أوسيجلي) والروائيين اللاحقين، يصبح انقلاب النظام حاسماً: ينقلب النظام الكاثوليكي والإسبانوأمريكي. انه أحد النتائج الاضافية لكشف القناع عن "الحقيقة" الاستعمارية (دي تورو De Toro، " أساسيات"، ٣٠). لقد تحققت ثورة المضامين السردية، بأكبر اصرار ممكن، داخل الرواية البوليسية، رغم انها في أجناس أخرى تابعة تم تقصّيها بنفس الدلالة: في الرواية النقدية الخاصة بالثورة المكسيكية والروايات التاريخية الجديدة والروايات الشبابية التي خضعت للموجة المنتشرة. تتحول رواية "محاولة جريمة" إلى قبول أكيد لخطاب محرض وهرطقي ومحطم للتابوهات داخل الأدب الإسبانوأمريكي، بالتناغم مع ما كان يمارس في الأرجنتين في نفس تلك السنوات، فنجد مثلا خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges وأدولفو بيوي كساريس Adolfo Bioy Casares يقومان بتجديد الفن الروائي عبر قصص ذات بناء بوليسي وكذلك قصصهما حول إيزيدرو باروديIsidro Parodi، إلى درجة القيام بعد ذلك بوقت كبير بنشر منتخبهما " أفضل القصص البوليسية". وفي المكسيك تتجاوز رواية أوسيجلي أخيرا الخطاب التشريعي الكاثوليكي والإسباني المؤسس منذ بداية

حكم نواب الملك[8] لتفتح الطريق لبدء واقع مفتوح على مفهوم العدل والنظام والحرية، غير معني بقانون الخطاب المهيمن. وفي المقام الأخير، فإن عمليات القتل التي يرتكبها البطل تتم ضد "سلطة الخطاب المهيمن"، حسب كلمات روبرتو جونثالث إتشيباريا Roberto González Echevarría ("الرواية كأسطورة وتوثيق"، ٢٥٢). وعليه، فإن الأمر يتعلق بشكل مضمر بمقاطعة "قانون الفترة الاستعمارية [الذي] يثبت العلاقة بين الفن السردي اللاتينوأمريكي والخطابات المهيمنة" (González Echevarría، ٢٣٦). تصلح رواية "محاولة جريمة" لبداية الرواية البوليسية المكسيكية الجديدة لأنها تكرر المزج بين ما هو كرنفالي والسجن و"العلاقة المقلقة بين الكتابة والعقاب" التي تنطلق من زمن المجرمين الأوائل في أدب الصعاليك لتلحق بثربانتيس في إسبانيا وفرناندو دي ليزاردي Fernando de Lizardi في المكسيك (González Echevarría، ١١).

تصيب قصة رواية رودولفو أوسيجلي بالدوار لما تتبناه من انعطافات بشكل فجائي. يقرأ روبرتو دي لا كروث في الصحف بعض حالات القتل فيرى أن ارتكاب جريمة بلا سبب أمر مشوق: "الجريمة غير المبررة" ("محاولة جريمة"، ١٩) [9]. لكن رغبته، والتي يعتقد أنها قدره، لا تتحقق نتيجة سلسلة من العوائق والشدائد[10]. يعترف في الرواية بالتأثير المباشر لأعمال توماس دي كينسي Thomas de Quincey، و" أن القتل يعتبر أحد الفنون الجميلة" (١٨٢٧) [11]، والتي تبرز فيها أيضًا جمالية الجريمة[12] ويتم اختيارها بمناهج مطابقة للتي في أعمال الكاتبين الإنجليزي والمكسيكي[13]. ومثل السارد في خطابات أعمال دي كينسي، فإن روبرتو دي لا كروث أحد "المولعين dilettante بفن القتل" (De Quincey، ٦٣)، والذي تثور مشاعره بسماع الموسيقى التي تحرضه على القتل: إنه " الأمير الأحمر" لشارلز أميل والدتوفيل Charles Emil Waldteufel، الذي يخرج من صندوق الموسيقى عند أوسيجلي؛ وعند دي كينسي: "أنا نفسي كنت في غاية الإثارة عندما بدأت الأوكسترا بعاصفتها الموسيقية وازدحامها" (٧٤).

تبدأ رواية أوسيجلي بالتصريح المضمر المدين به للكاتب الإنجليزي:

> سيكون السبب مختلفاً: فهو سيقوم بالقتل لسبب جمالي، للقضاء على الآباء الخطرين والبنات قليلات الأدب والزوجات الثائرات. على الرغم من أنه فكر حقيقة في محو بسمته العقلية وبسلوك داخلي جاد، فالمهم هو ارتكاب الجريمة التي لا يمكن سبرها، الغامضة بالنسبة للناس. ليس بدافع المال ولا الحب ولا بسبب الغيرة ولا الانتقام ولا الجنون. المهم هو الجريمة غير المبررة، اذا كان لها وجود ("محاولة جريمة"، ١٩).

يطارد هاجس ارتكاب جريمة بهذه الخصائص، بلا دافع، طوال أحداث الرواية، دي لا كروث، المقتنع بأنها يجب أن تكون امتثالا لقدره، والتي تدفعه اليها (لأسباب قد يفسرها اللاوعي فقط) موسيقى الأمير الأحمر. ولكن الصدفة تنصب له شباكاً، لأنه لاعب ماهر

ومحظوظ في صالات القمار ولكنه سيء الطالع في الإعداد وتحقيق ما يعتقد أنه قدره – كما أشرت–، وهو ارتكاب الجريمة غير المبررة. وهو، على الرغم من فشل محاولاته، لا ينسى بالطبع مقولة دي كينسي وفي النهاية يقتل بمطواه زوجته على الطريقة التي كان ينصح بها المؤلف الإنجليزي. لم يتحقق مصيره بلا شك لاعتقاده بأنه قتل صديقته لابينيا، ويعتقدون خطأ أنه قاتل بدافع الغيرة.

من جهة أخرى، فإن زهو البطل يستند إلى كاتب آخر حوّل السلوك والكذب إلى فن، هو: أوسكار وايلد، والذي يدافع في "انحطاط الكذب" عن الكذب الذي تتفاخر به أيضًا شخصيات أوسيجلي، والذي ترتبط الرواية المكسيكية بعلاقة وثيقة بأعماله (٨٢٧–٢٩). وهو يتحدث، في رواية "جريمة اللورد آرثر سافيل" (١٨٩١) بالتحديد عن "النظرية العلمية للموسيقى" والتي فيها البطل "على وعي بالغموض الرهيب لقدره والفكرة القدرية المرعبة" (٨، ١٨)، ويضيف: هل يمكن أن يكون المكتوب على كفه [...] هو السر الرهيب لذنب ما والعلامة الدامية لجريمة ما؟" (١٨)[١٤].

إلى هنا يتوقف دين – والتذكير بـ"بو" Poe و"شسترتون" Chesterton– أوسيجلي للماضي الأدبي؛ وانطلاقا من هذه النقطة، فإن التجديدات التي يدخلها المكسيكي (إضافة إلى تأثيرات أخرى تكاد تكون ملموسة) تتوافق جزئيا مع التجديدات التي أدخلت حتى الوصول إلى الرواية المعاصرة. والمؤكد أن أوسيجلي يمثل بؤرة تقع في مكسيك الأربعينيات وهي فترة لم يُلتفت اليها؛ كانت هناك نماذج أخرى تم اختبارها عبر الفن السردي الحديث، على الرغم من أن النموذج المقترح عبر "محاولة جريمة" هو كما يشير العنوان، محاولة لرواية بوليسية تمثل ربما بشكل غير عرضي، نقاطًا كبيرة من التوافق مع أعمال أخرى خاصة بالعقود الأخيرة. يفيد العنوان بالتأكيد في مسألة التصنيف الصحيح للرواية، فالتسمية التي يقدمها المؤلف توحي بمظهر هام: لم تقع جريمة وإنما تمت محاولتها فقط. ومن يقرأ الرواية يتنبه إلى عدم وجود محاولات بل جرائم حقيقية، ولو بصبغة لها خصائصها وإمكانياتها. إن العنوان قرينة ولكنها زائفة لدليل خاطئ استُبقي للقارئ الفضولي. إذا كان المؤلف الحقيقي قد وضع عنوانًا لروايته بهذا الشكل وخيال الراوي يصبح آخر، فإن ما يضطر إليه القارئ هو أن يدرك الرواية أيضًا بمنظورات جديدة. وعليه فإن العنوان يضع الرواية في نطاق الكرنفال والرؤية التهكمية للعالم وهو ما سيسيطر على جانب كبير من الفن السردي المكسيكي خلال العقود الأخيرة وخاصة الجنس المنبثق عنه وهو البوليسي الجديد.

من المناسب، بعد الاعتراف بما تدين به رواية أوسيجلي، الوقوف على أصالتها والتي تكمن في أن أهداف قواعد اللعبة التي يرسمها أوسيجلي، ككاتب بوليسي، تتم هنا داخل الحكاية (سايمونس Symons، " تاريخ القصة البوليسية"، ١٤٢). ولإحداث الدهشة، فإن الجرائم التي يلاحظها القارئ بجانب الراوي وبطل الرواية لا يبدو أنها ترتكب مثلما تمت روايتها. تتغير إشارة اللغز أو اتجاهه. وتحدث المفاجأة في عنصر آخر من العناصر الثلاثة الأساسية للحكاية البوليسية (مخبر أو محقق/ ضحية أو جريمة / قاتل أو مجرم)، ولكننا

نكتشف، في النهاية فقط، وجود تحريات — ولو أنها لشبه غاوٍ amateur– تتم دائما عبر المفتش السابق، العالم بكل شيء، إيريرا Herrera، اليائس من المجتمع الزائف الذي يعيش فيه، وهو يمثل صورة من ضمير البطل ومناقضاً لنصائحه المحذرة والتي تمليها أيضا، بشكل غامض، على دي لا كروث، نغمات صندوقه الموسيقي. ولهذا كله يواجه أوسيجلي روايته بطريقة فنية أكثر وأقل فظاظة من أسلافه المكسيكيين وبما ينسجم أكثر مع ما بدأ في التشكل في الأرجنتين ولكن، وبالذات، منذ العشرينيات في الولايات المتحدة، حيث طرأ على النقد الاجتماعي بلا عودة لذلك الإعداد الأدبي لما يتوافق مع التقنيات السردية الجديدة مثل التيار الرئيسي أو السائد mainstream [١٥]. هذا الـmainstream ينبثق من البطل، والذي يشير شروده إلى نمط شخصيته والذي يوجه بشكل مفاجئ للقارئ عبر الفضاء السردي، حيث يملي عليه أحداث الحكاية. من جهة أخرى، لا يصل روبرتو دي لا كروث مطلقاً إلى انتقاد قارئه له. ربما نجد أنفسنا أمام حالة دراما نفسية[١٦] تهيمن فيها بدرجة كبيرة الكلمة واللعبة ولا يصل فيها القارئ إلى الأخذ بجدية الدوافع الإجرامية للقاتل. فروبرتو دي لا كروث العابث كان يهدف بشكل ما إلى التحول إلى هادم للضعف السائد في العاصمة المكسيكية، إلى منتقم اجتماعي يقوم بالقضاء على العناصر غير النافعة والفارغة والعاطلة والثرية بطرق مشكوك فيها في المجتمع المكسيكي لتلك الفترة. وبانتهاء محاولاته دائما بالفشل يقترب من شكل هزلي يجبر القارئ على عدم الاعتداد بمساعيه الإجرامية. ولكن عند جريمته الأخيرة الخاطئة فقط يهيمن الرعب على القارئ الذي يتخلى عن موقفه المتساهل نتيجة النغمة الابتعادية بشكل تهكمي للرواية. ومؤكد أنه في القرن العشرين كانت إحدى سمات الثورات الروائية أسلوب الراوي مثلما يحدث في رواية أوسيجلي الذي يقاطع خطاب القناع على الرغم من عقاب البطل بالسجن والذي يتحرر منه أيضا.

إن رواية أوسيجلي على مستوى نصها الباطني تحدد، بلا شك، بدايةً (بعد استعراض النماذج القليلة السابقة) تقع في زمان وتحت مقياس ما يسمى بالرواية السوداء التي نشأت في الولايات المتحدة، إضافة إلى صلاتها الموازية والسابقة مع وايلد ودي كينسي والأساتذة التقليديين لهذا الجنس الأدبي: بـPoe وشسترتون Chesterton وكونان دويل Conan Doyle فيما يتعلق برسم صورة وقحة للبطل واستخدام الاستنباط. تمثل شراسة الأحداث والعرض الساخر للأنماط والتجوال عبر المدينة الكبيرة التي يتم تأملها بازدراء، مكونات أخرى هامة. ولكن المكون الأكثر أهمية والذي يكمل الدور المهم للغاية، لما يفترض من تأثير الخاتمة المفاجئة للرواية، هو الخاص بالمخبر السابق إيريرا، المهمش ولكن ليس من مجتمع الترف والإسراف وإنما من جماعة النظام. فهو بلا شك من يلعب بالحقيقة ومن يمتلكها ولكن بسبب وضعه المهمش، لا يستخدمها كعميل للنظام وإنما كعنصر خارق يحل الموقف deux ex machina يظهر ويعاود الظهور من بين سطور الرواية كما لو كان مصاحباً لدانتي عبر جحيم العاصمة[١٧]. وكفرجيل جديد يزور نفس البيئات ويحذر دي لا كروث من رفقائه. إن هالته السحرية تنطفئ تماما في الفصل الأخير باتضاح معرفته الحقيقة التي تعمد القاتل إخفاءها.

لكن، علاوة على هذا، فإن إيريرا يجمع صلات أخرى دنيوية أكثر وأدبية من حيث إنه الشخصية التي تصاهر بحق بين هذه الرواية وشخصيات الرواية الأمريكية السوداء والتي تأخذ في التطور بعد ذلك بأقلام كتاب مكسيكيين يقومون بالدفع بمخبرين مثل إيكتور بيلاسكواران شايني Héctor Belascoarán Shayne أو خوسيه دانيال فيررو José Daniel Fierro فضلاً عن آخرين مولعين بالخليط متعدد الألوان والخصائص لمدينة الوادي المكسيكي الكبيرة. لقد حوّل إيريرا وخلفاؤه إلى حقيقة كلمات خوسيه ف. كولميرو: " إن مغامرة مخبر الرواية البوليسية السوداء ساخرة وغير بطولية؛ ونادراً ما يكون العدل مرادفا للقانون وللنظام، وإنما العكس تماماً على الأرجح؛ إن مغامرته محكوم عليها بالفشل" (" الرواية"، ٦٨). وإذا ما حدث العكس وتم تحقيق نجاح في اللعبة، يمكن أن يختار المخبر (رغما عن العملاء القضائيين، مثلا) المحافظة على الوضع الحالي status quo للفوضى لأنه يجب في هذا المجتمع أن تعم الفوضى حتما في سيرورة النظام.

أحد العناصر الجوهرية للرواية البوليسية، وبخاصة (ولو أنه ليس الوحيد) المكسيكية هو صفتها كآلة ألغاز يتم تقديمها للقارئ وعليه أن يسلح نفسه لها[١٨]. واضح في "محاولة جريمة" وفي موروثاتها اللاحقة، أن التحديد بأنه حتى الشخصيات تجد نفسها أمام لعبة مرسومة من قبل المؤلف أو لعبة يفترض أنها استعارة للحياة التي يقودها قدر يصبح فيه النظام في مواجهة مع الفوضى. إن هذا هو أحد المفاتيح الثلاثة التي يجب وضعها في الاعتبار بالنسبة للجنس البوليسي والذي وجدناه في رواية أوسيجلي المبكرة. إنها، وما تلاها من روايات، يتم بناؤها حول ثلاث بؤر تحرك الراوي والبطل أو الأبطال والقارئ. كل بؤرة من البؤر الثلاث تتناول جانباً جوهرياً يقوم بتشكيل العمل: المجتمع (الأقنعة التي يجب كشفها)، والحياة (عدم الحقيقة التي يجب أن تستبدل بالحقيقة) والمصير (كنتيجة أخيرة للعبة المستقرة داخل المجتمع والحياة وبالتالي داخل الرواية).

تصبح الحقيقة – اكتشافها– أحد الأهداف الجوهرية للرواية البوليسية. إنها أحد الآمال الإنسانية الجوهرية التي تعود إلى الزمن الذي انتقلت فيه الأسطورة إلى المنطق والبحث عنه. تنتقل هذه الذاتية الإنسانية التي تشمل المكون الاجتماعي للإنسان إلى الرواية البوليسية التي تسعى إلى أن تكون انعكاسا للوفاء بإحدى المهام الإنسانية الاجتماعية الجوهرية وهي البحث عن الحقيقة. ويفسر البحث عنها، في نفس الوقت، إلى أي درجة يسكن الفضول العقلي الكيان الإنساني كما لو كان يطارد الكأس المقدسة الجديدة لعصر المذهب العقلاني المتأخر. وعلى العكس، فإن عدم اختيار البحث عن الحقيقة في حالة أن قلب النظام (بمعنى أفضل، التوازن) الاجتماعي، لن يعجّل أو يسهل الفوضى فقط بل سيكشف أو يفضح النذالة الاجتماعية لمواجهة أشباحها الاجتماعية[١٩]. ومن جهة أخرى، فإن الحقيقة الظاهرية يمكن أن تحجب الحقيقة الأصلية. فالأولى تظهر منعكسة بشكل معاصر داخل وسائل الاتصال الجماهيرية، التي يفترض أنها تمثل بالنسبة للإنسان العادي المعادل للحقيقة الاجتماعية والسياسية. وعند أوسيجلي مثلما عند الروائيين الشبان، تعج الرواية بالصحف وبأجزاء من

أخبارها. هذا الحضور الدائم للصحف يدل على الحقيقة شبه المقنعة التي تعيش من خلالها الشخصيات، ولكنها ليست الحقيقة الكاملة وإنما الجزئية – وعليه تكون زائفة– التي تتحرك من خلالها بعض الشخصيات. يتم أيضًا في العديد من الروايات البوليسية المكسيكية الأخيرة المقارنة بين الحقيقة الخيالية والحقيقة الصحفية – رودولفو أوسيجلي Rodolfo Usigli، رفايل برنالRafael Bernal[20]، بيثينتيه لينيرو Vicente Leñero[21]، خورخي ابارجوينجويتيا Jorge Ibargüengoitia[22]، باكو إجناثيو تايبو الثاني Paco Ignacio Taibo II[23]، سرخيو بيتولSergio Pitol[24]–، وحتى لو كانت مصحوبة بصور فوتوغرافية فإنها تكون عبارة عن وجه غير أصلي وغير جدير بتصديق الحقيقة.

ونتيجة لما سبق، فإن الرواية البوليسية تعكس البحث الدءوب والضروري عن الحقيقة، وتأكيد الفضول الإنساني وضرورة عقاب المذنب، وهو ما لا يتحقق لا عند أوسيجلي ولا عند بعض الروائيين المتأخرين. إن البحث عن المجرم في الرواية البوليسية يعتبر مجازاً للبحث عن ذلك الرجل الذي يفصله الشك عما هو عليه. ولذلك يكون الإصرار على الجدلية بين الحقيقة والبهتان؛ ولذلك يحاول المخبر (أو المحقق، بشكل عام) أن يجد الحقيقة بشكل يتسلط على عقله، مما ينتهي به دائما إلى الفشل. ولكن ما يهم أكثر هو تأكيد الحقيقة الاجتماعية والتاريخية والسياسية للمكسيك. يكون التأكيد أكثر على حقيقة مجتمع متعدد ولكنه فاسد ومقنّع وعنيف أكثر من البحث عن حقيقة فاعل الجريمة. يشرح خوسيه دانييل فيررو José Daniel Fierro، مؤلف الروايات البوليسية والقائم بدور رئيس شرطة سانتا آنا في "الحياة ذاتها" لباكو إجناثيو تايبو الثاني، بشكل تام جنس الرواية البوليسية، فيقول:

> إنها رواية لجرائم صعبة الحل، ولكن المهم ليست الجرائم وإنما (كما في كل رواية بوليسية مكسيكية) السياق. فهنا، قليلا ما يُطرح سؤال حول من القاتل، لأن من يقتل ليس من يحب الموت. هناك ابتعاد بين المنفذ ومن ينظم. وعليه، يكون المهم عادة: السبب (١٤٤).

وحول الحقيقة يتساءل: "هل معرفة الحقيقة يفيد بالفعل في شيء؟ هل كان يمكنه عبر تلك الحقيقة إيقاف العاصفة التي كانت تسقط فوق سانتا آنا؟ (١٧٧). تتحول كلمة حقيقة إلى فكرة متسلطة في هذه الروايات ويتم اللعب دراميا، بشكل متذبذب بوجود الحقيقة أو عدم الحقيقة، ويسير كل من البطل والراوي (وعليه، القارئ) على حافة هذا النصل الذي يفصل الحقيقة إلى جزءين. تكرار كلمة حقيقة مستمر ويعكس لهفة المؤلف إلى إيجاد تلك الدعامة التي يجب أن يعول عليها أخلاقيًا واجتماعيًا الجوهر الإنساني ومجازه وهو الرواية البوليسية. ومن النتيجة العقيمة لذلك البحث، كرقية أو قناع، تنبثق روح الدعابة[25] التي تلطف من حدة النتائج البائسة لذلك التحري حتى عندما يحقق هذا العثور على الحقيقة، فانه يكتشف عندها حقيقة درامية يجب مواجهتها. وبالفعل تفتح أمام البطل والراوي والقارئ طرقًا جديدة ومشئومة لشرح مستقبل المكسيك الاجتماعي.

إن العثور على الحقيقة في رواية أوسيجلي يطرح الشك حول الحقيقة التي تتأسس عليها حتما بعض الأعمال المعاصرة، وهو ما يبدو في أعمال سيرخيو بيتول Sergio Pitol[٢٦]، وبعض أعمال باكو إجناثيو الثاني Paco IgnacioII (وأكثر وضوحا في " ظل الظل")، وبيثينتي لينيرو Vicente Leñero[٢٧]، وخورخي إيبرجوينجوتيا Jorge Ibargüengoitia[٢٨] أو القصة اللغز "امتلك كي تتلهى" لخوسيه إميليو باتشيكوJosé Emilio Pacheco. تظهر لنا أمثلة، مثل الخاصة بلينيرو وإيبرجوينجوتيا وبيتول، عدم وجود حقيقة في المكسيك وإنما روايات مختلفة لنفس الأحداث. ومن جهة أخرى، فإن الحقيقة في المكسيك ذات ملامح ضبابية من وجهة نظر تاريخية وسياسية واجتماعية – شأن أي مجتمع معاصر–، مما يتسبب في عدم الثقة في جهاز الشرطة. حدث هذا أيضًا من وجهة نظر أدبية بشكل دقيق، عندما اجتاز الفن السردي وطابق فترة تيار"الموجة" La Onda، والذي لا يتضح في رواياته ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي وما هي الحقيقة وما هو الخيال وهو ما تختلقه وتؤمن به الشخصيات والراوي. عن هذا الفن السردي لخوسيه أغوستين José Agustín وغوستابو ساينث Gustavo Sáinz وسلبادور إليثوندوSalvador Elizondo وخوسيه إميليو باتشيكو José Emilio Pacheco، لا يبتعد الجنس البوليسي الجديد neopoliciaco وأول ظهور له في "محاولة جريمة". فبنائيًا، تتغير روايات هؤلاء الكتاب أو بما في ذلك لكاتب واحد منهم، بطريقة مفاجئة؛ ولكن ما يميز أعمالهم كنماذج لاتجاه ذي ملامح مشتركة معينة هو التشكك في ماهية الحقيقة وكيف يكون الانطلاق بحثا عنها وما هي نتيجة العثور عليها إذا ما حدث. إشكالية يمكن أن تزيدها صعوبة مسألة أن يتم، خلال الطريق المتبع لهذا البحث، العثور على حقائق أخرى جانبية تؤدي إلى انهيار الإحداثيات التي يعول عليها المحقق (وليس من المعتاد بالطبع أن يكون شرطيا بالنظام أو مخبرا مستقيم الرأي لأنه لا يوثق بهما)، وعالمه وعالم الراوي.

إن المقارنة باللعبة أو بممارستها (وجودها يتحول إلى أمر ملح كسبب رئيسي في أعمال أوسيجلي) يشير فقط إلى الحياة التي بتأسيسها على التوتر بين الحقيقة والبهتان تتحول إلى لعبة ينتصر فيها في البداية الأقل ضعفاً أو الفطن أو الذكي. تمس اللعبة الشخصيات التي تمارسها كما يحدث في رواية رودولفو أوسيجلي وفي عدة روايات لباكو إجناثيو تايبو الثاني؛ والراوي الذي يقايضها بحياته، على طريقة مباراة شطرنج، كما يمكن أن نلاحظ في رواية " البحث عن كلينجسور" لخورخيه بولبي Jorge Volpi أو "مُضيف" لإجناثيو باديبا Ignacio Padilla؛ وللنص ذاته، لأنه في "التواطؤ المغولي" لرفايل برنال Rafael Bernal، يتحاور البطل كما لو كانت خطوب الدهر لعبة (٧٨، ٨٦، ٩٨، ١٥٢). وكان أوستن فريمان Austin Freeman قد أصر على ذلك الطابع الخاص بجنس الرواية البوليسية في كتابه "فن الرواية البوليسية":

إن الجريمة مفضلة عن السرقة [...] فالخائن هو اللاعب المقابل وبما أننا نرغب في لاعب فاقد الأمل، فمن الضروري أن تزداد المخاطرة. تتيح لنا الجريمة وجود خصم يغامر بحياته، مما يتيح أفضل موضوع لمعالجة درامية (مذكور في نارثيجاك Narcejac ٥٣).

ويضيف: إن المجرم هو الصاحب المثالي للروائي، بشرط أن يلعب لعبته بعمق" (ذكر في Narcejac ٩٦). ويضيف توماس نارثيجاك Thomas Narcejac إلى هذا "أن في تفكير المفتش نوعاً من اللعبة لأنه يدعو إلى التفكير، ولكنها لعبة درامية" (٩٦). نارثيجاك يتأخر عدة صفحات قبل أن يظهر اللعبة التي يرسمها المؤلف وقواعدها. ويصبح القاتل إحدى الأوراق التي يمتلكها الروائي وتعوز القارئ؛ ولكن الأوراق في رواية أوسيجلي تتغير، إلا أنه يقدم منذ البداية تلك الورقة المكشوفة إلى خصمه، القارئ.

وفيما يتعلق بهذا التيار البوليسي، يشير خورخيه مارتينيث ريبيرتي Jorge Martínez Reverte " إلى أن ما يحدده أكثر من وجود تلك الجرائم هو الصيغة السردية المميزة للغاية التي تعتمد على بناء خطي في الرواية السوداء الحديثة، يتصل بالصحافة والسرد السينمائي" (الرواية البوليسية كرواية"، ٤١). هذا البناء الخطي يحدث في حالة أوسيجلي، أيضًا مبكراً، ولكن ليس بنفس الدرجة بالنسبة للروائيين المكسيكيين اللاحقين، المتشربين بالتجارب البنائية لما سمى بالرواية الجديدة. والتي نجد مسرح الأحداث فيها ممتداً وتتوقف الشخصيات عن كونها مسطحة ويتعقد البناء لأن الوقائع وصعوبة التحريات تفتح دروبًا أخرى. أما السمة الأخيرة والأكثر تمييزاً فهي التطور السردي لباكو إجناثيو تايبو الثاني: منذ " أيام من القتال"، يتسع تغير الأحوال في "أمر سهل" ولا مجال للمقارنة مع " أربع أيادي" و"دراجة ليوناردو"[٢٩] و" ظل الظل"[٣٠]، بما في ذلك الروايات التي تدور حول الصحفية الشابة أولجا لاباندیروس Olga Lavanderos – الشعور بأنه ميدان المعركة وبأن كل شيء مستحيل[٣١]–، على الرغم من بساطتها ظاهريًا[٣٢]. تتضاعف الشخصيات ويكتسب البناء مظهر اللغز بشكل حقيقي والذي تقدم أجزاؤه (أكثر سعة وتعقيداً) بتدرج شديد للقارئ المتلهف إلى العثور على الخيط الحقيقي للموضوع الذي يلتمس الإمساك به كمفتش عرضي. هذا التعقيد على جميع المستويات لم يتحقق مع أوسيجلي، ولكن هناك محافظة على بعض ملامح معينة: النقد الاجتماعي والشخصيات المقنعة وبطلان الشرطة وجرائم سفك الدماء...

وقبل كل هذا، كانت رواية أوسيجلي قد ظهرت بصمت، وريثة لمهتم بعالم الجمال مثل وايلد Wilde ومتخصص في تأليف روايات الجريمة مثل دي كينسي De Quincey، ولكنها قريبة من الرواية السوداء (والسينما) الناشئة في البلد المجاور[٣٣]. وبالرغم من هذا فإن الفصل الأخير من "محاولة جريمة " يتوالد في مظهر أكثر أصالة في الرواية المكسيكية (وفي البلاد الناطقة بالإسبانية أيضًا بلا شك)، التي تعوّل على المثلث المذكور. فإذا كانت روايات شاندلر Chandler وهاميت Hammett وغيرهما تختفي منها كلمتا الحقيقة والنظام (وربما تفترضان ضمنيًا)، فإن كلمة الحقيقة (وعكسها: البهتان) تكتسب في رواية أوسيجلي إيقاعًا مفرطًا. فيمكن أن نجد فيها شحنة اجتماعية تمس المعتقدات الدينية (استخدام حقيقة) ولكنها تقوض

بخاصية سياسية (استخدام بهتان). ذلك هو سبب أصالة الطابع الخاص للفن السردي المكسيكي الذي توضحه هذه التجربة لأوسيجلي: فالنفس تبحث عن الحقيقة ولكن العثور عليها يصبح مستحيلاً (" محاولة جريمة "، ٣١٠)، لأن المكونات الاجتماعية (السياسية ولكنها أيضًا مقنعة وكرنفالية بشكل ذاتي) التي تؤدي وظيفتها وتسمح بأن يسود الكذب أو يتم إخفاؤه لتقديم "الحقيقة الرسمية" والعامة (٣١٥)، رغماً عن تحريات الطب النفسي[٣٤] العلمية والخاصة بالشرطة[٣٥]. إضافة إلى ذلك، فإن الفشل الاجتماعي ينعكس أيضًا في حصانة العمل الإجرامي. فإذا كانت المكسيك — والعالم- كرنفالاً، يصبح من المستحيل معرفة الحقيقة المقنعة في بأشكال مختلفة تبعاً للخطابات الرسمية أو التي تملي بشكل متكرر عبر وسائل الاتصال. تتحول الصحافة إلى رؤية نظرية وضيقة للحقيقة؛ فإن المناورة التي تمارسها تنبع من السلطة ويفترض في الكرنفال رد فعل ضد الخطاب الرسمي وحقيقته. وبالطبع فإن الكرنفال هو التمثيل وليس المعادل للحقيقة، فحسب رؤية هيدجر "حقيقة" (aletheia) تعني عدم الإخفاء؛ والكرنفال يسعى إلى ستر أو إخفاء الحقيقة خلف قناع. ولكن هذه المفاهيم تلمس ما هو أدبي، كما يستنبط من كلمات جدامير: "إن الإخفاء من صفات الفعل واللغة البشرية. لأن اللغة البشرية لا تعبر فقط عن الحقيقة وإنما عن الخيال والكذب والخداع" (" الحقيقة والمنهج" ٢: ٥٣). وليس بمقدور العلم ولا وسيطه، الباحث العلمي، العثور على الحقيقة الحقة لأنه "لا وجود لتعبير حقيقي بشكل تام" (جدامير٢: ٥٨). من الأمثلة القريبة نذكر "البحث عن كلينجسور" لـ"خورخي بولبي"، حيث يدحض العلم ذاته الحقيقة. يظهر هذا المذهب الارتيابي الراديكالي في أعمال أوسيجلي وفي الرواية المكسيكية في العقود الأخيرة حيث تتحول الحقيقة إلى يوتوبيا معاصرة: يفضي البحث عنها إلى فشل رجل التحري. فلا الحقيقة الدينية ولا السياسية ولا الاجتماعية تكون أصيلة أو غير قابلة لأن تدحض على الأقل.

ومن جهة أخرى، تطرح كل رواية بوليسية — كما ذكرت قبلا- لعبة تعادل الحياة ومراهناتها، وفي حالة أوسيجلي، فإن اللعبة تتيح فرصا للمتنافسين فيها (المؤلف والقارئ). تنتقل اللعبة إلى مدى أعمق وأخطر لأنها تتعلق بشكل جديد لإدراك الحقيقة، المختلفة عن النموذج الإسبانوأمريكي المهيمن حتى آنذاك، حيث تتداعى بلا شك بجلاء الأخلاق الجديدة والمعتقدات والأدب. عنصر آخر تمثيلي يتوفر في فن الرواية البوليسية المكسيكية وهو اللعبة. فحسب هوزينجا Huizinga في " لعبة الإنسان"، كانت اللعبة هي معادل الكائن البشري بين المتوحشين. فإذا ما تأملنا اليوم اللعبة، نلاحظ أنها غالبا ما تتضمن مخاطرة وأنه حسب جدامير "يعتمد السحر الذي تمارسه اللعبة على اللاعب، أساسًا على هذه المخاطرة" (الحقيقة والمنهج ١: ١٤٩). تصبح اللعبة، إذن، معادلا للحياة؛ إنها المجاز الأول الذي يتأسس عليه الأكبر: البحث عن "الحقيقة" من جانب المفتش أو رجل الشرطة. كما أنها عرض تمثيلي مثل الكرنفال أو المسرح، بممثليه (جدامير ١: ١٥١، ١٥٣). وإضافة إلى ذلك فهي مرتبطة بالعيد لطابعها غير الخطير والثائر؛ وأخيرًا، قريب الشبه بالحلم وبالجنون (دوفيجنو Duvignaud "التضحية بلا جدوى" ١٢٦-٥٧): هذا ما يؤكده بطل أوسيجلي خلال لحظات هذيان. لذلك،

يعتبر روبرتو دي لا كروث Roberto de la cruz مجنوناً. وإضافة إلى هذا، يَقتل وهو في غير وعيه نتيجة "روح" الموسيقى التي تلبسه: فهو يقوم بتدمير ذاته ويعيد بناءها طبقا لنموذج اصطلاحي (دوفيجنو Duvignaud ٥٣). ولكن يتم تعليق اللعبة لأن الحقيقة، المتسلطة دائما. وكما هي في الحياة، لا تُغلب أبداً ولن تُغلب، لا مع أوسيجلي ولا في الإنتاج الروائي اللاحق. فكأي فن سام، معروف أن الجنس البوليسي وريث الكذب الجمالي.

يستبق أوسيجلي في المكسيك الاهتمام بالخطر القاطع على حضارتنا المعاصرة، والذي يتفحصه الفن الروائي المكسيكي منذ الستينيات: الرؤية الكرنفالية لحقيقة أزمة العقل الحديث والانفتاح على شكل جديد لتأمل الواقع. إن رواية أوسيجلي، وكذلك مسرحه، والرواية البوليسية المكسيكية الأخيرة، تتفحص لامعقول ما بعد الحداثة والحاجة إلي تحديد ماهية الحقيقة، كمجاز للبحث عن الكشف، وعن ما يُظهر أزمة الإنسان الروحية والسياسية والاجتماعية المعاصرة. إن ذروة الكرنفال الحديث تقتضي عدم التمييز بين الحقيقة والخيال والذي تأسس عليه جانب من الفن الروائي المكسيكي مؤخراً والذي يعتني بمفهوم الحقيقة المبالغة أو المتصنعة، حسب مفهوم جان بودريار Jean Baudrillard ("المحاكاة والتصنع" ١٢- ١٣). لقد أخذت الأحلام والرؤى والغيبوبة في فرض نفسها علي الفن الروائي الجديد بكثرة وبإسهاب مثلما يحدث في "محاولة جريمة" ولو أنه في حالتها يتم إدراك المواقف السردية عبر التغيير؛ بما في ذلك البطل الذي بعد كوابيس وغزو الخيال: "كان عليه الاختيار ما بين ذلك الحلم والحقيقة" ("محاولة جريمة" ٢٤٩). يصبح نفس الانفصام الثنائي — والذي يصبح هوسًا في نهاية الرواية— بين الحقيقة والكذب صياغة هامة للتمييز الفني بين الحقيقة والخيال، يصبح هذا الانفصام، إذا ما أمعنا النظر فيه، الترجمة المعاصرة لما كان الكرنفال التقليدي — مجازًا لكينونتنا في المجتمع، كما يصبح أيضًا بالنسبة للسجن، مقابله—، والذي تتعلق به أنماط أخرى خاصة بزمننا. يكون في المقام الأول، البحث عن الحقيقة والفشل في العثور عليها. وثانيا، اللعبة والتي تتقلص ظاهريًا أو لا تنكشف كلما تخفت المجازات كضرورة؛ وهي تحدد أيضًا الصراع بين القوى التي يتباحث فيها العالم الجديد، بمجرد تجاوز المجاز القديم للعناية الإلهية — وعجلة الحظ- وأسطورة المنطق — والتجربة العلمية—، والعودة إلى الفكرة المناهضة للفلسفة الوضعية والرومانسية والديونسية للحقيقة. والخلاصة أن الرؤية المعاصرة التي بدأت تطفو على السطح — في الحالة المكسيكية — مع أوسيجلي واستمرت مع الفن الروائي اللاحق، تصبح تفسيرًا فنيًا ولاهيًا (لعبة) لرؤية ارتيابية وخيالية للواقع تجادل الفشل الاجتماعي وأنظمة أخرى في المكسيك وكل عالم اليوم.

الهوامش:

(*) هذا البحث منشور في مجلة Alter Texto ، العدد١ ، مجلد ١، ٢٠٠٣، (المكسيك)، بعنوان:
Rodolfo Usigli busca la verdad: Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano.

(١) من الأنسب اعتبارها النوع الخاص بالجنائي أو الخاص بالتحري أو التحقيق، حيث إن رجال الشرطة لا يقومون إلا بدور بسيط أو صوري. ولم تستخدم صفة "بوليسية" إلا كتعود وعادة لدى القارئ.

(٢) مما لا يبعدها عن روايات أخرى معروفة تهتم بتأثير الثورة المكسيكية والتي ترتبط بقمة من قمم الأعمال المسرحية لأوسيجلي: البهلوان (١٩٣٧).

(٣) تناول إيلان ستيفانس Ilan Stavans أيضًا رواية أوسيجلي في مقال قصير بعنوان: عودة إلى "محاولة جريمة". وهو يبدأ مقاله بالإشارة إلى الطابع الافتتاحي للرواية دون التوقف عند تحليل أسباب مثل هذه المساهمة. ويكرر نفس الشيء في فصل من كتابه حول الرواية البوليسية المكسيكية "خصوم البطل: المكسيك وروايتها البوليسية (٩٧- ١٠٣)". أما ليوناردو بادورا فوينتس Leonardo Padura Fuentes فلا يذكر رواية أوسيجلي عند إشارته إلى الإنتاج الأدبي المكسيكي البوليسي في مقال حديث للغاية له "الحداثة وما بعدها: الرواية البوليسية في ايبروأمريكا" (٤٤-٥).

(٤) لا تخلو من بعض الأخطاء المطبعية. انظر صفحات ٣٣، ٤٦، ٦٢، و٦٥ في "محاولة جريمة".

(٥) دونالد. أ. ياتس Donald A. Yates لا يذكر أوسيجلي خلال استعراضه للمؤلفين المكسيكيين الذين اهتموا بالرواية البوليسية، في مقدمة منتخبه "القصة البوليسية اللاتينوأمريكية " (٨- ١٠).

(٦) اتخاذ موقف يتعارض مع العدالة يستلزم انقطاعًا كان قائمًا في بعض الحكايات الخاصة بالمخبر "آرثر كونان دويل" مثل "مغامرة بلو كاربنكل" بشكل خاص، إضافة إلى "لغز وادي بوسكومب" و"الرجل ذو الشفة المقلوبة" و"مغامرة البقعة الثانية" (على الرغم من أن من يطبق العدل في الواقع هو المخبر ومساعده في "مغامرة أبيي جرانج")، وهو ما يكرره في "أرشيف شرلوك هولمز". أما خليفته المعلن جاستون لوروس Gaston Lerroux في روايته الكلاسيكية "لغز الحُجْرة الصفراء"، فيسمح أيضًا لرجل التحري التابع له جوزيف رولتابي بتسهيل هروب المذنب (٢٣٨). يظهر هذا الأسلوب في حكايات مثل "شاهد إثبات" لأجاثا كريستي، و"ما جلبه القط" لباتريثيا هايسميث ("سيدات الجريمة" ٦٤- ٦٦، ٩٠- ٩١)؛ أو لأسباب عدم الفاعلية، في "دائرة اللاهين" لروبرتو باررRobert Barr أو جرانت آلن Grant Allen في "حادثة قارئ الغيب المكسيكي" أو جورج جريفيز George Griffith في "خمسمائة قيراط" حيث يتم التكهن بالمجرم (دوتوري إي لافورج Dottori y Lafforge ٩٨، ٥٦، و١١٦). يمكن لمراجعة أكثر إسهابًا وتجانسًا على الرغم من قدمها، مراجعة كتاب تاج لا كور Tage la Cour و هيرالد موجنسن Herald Mogensen "الكتاب القاتل: ملخص تاريخي عن قصة المخبر".

(٧) يوضح ليوبولدو رودريجيث الكالديLeopoldo Rodríguez Alcalde في "رواية الأمس البوليسية ورواية اليوم السوداء"، التغييرات التي طرأت على الرواية البوليسية منذ بدايات الأربعينيات (٣٣٢-٣). ويبدو أن ذلك التطور يبدو واضحًا في رواية أوسيجلي. وبالفعل نجده يبتعد عن النوع البريطاني Genus britannicum ويتبنى بعض ملامح hard boiled الأمريكي والذي يعرف "بلجوئه إلى العنف والسخرية والإيقاع المهتز للفعل"، حسب خابيير كوما Javier Coma في قاموس الرواية السوداء الأمريكية (١٠١). والتي من أشهر ممثليها بلا شك رايموند شاندلر Raymond Chandler الذي كتب مقالاً في ١٩٤٤ بعنوان "فن القتل البسيط" يعترف فيه بأنه يدين بالفضل للمؤلف العظيم أيضًا داشيل هاميت Dashiel Hammett (Coma٤٣). وبهذا العنوان يحدد بيدرو ألونسو Pedro Alonso وخوسيه سانتاماريا José Santamaría(بوضوح تام) الرواية السوداء: "فن القتل البسيط"، في "منتخب الحكاية البوليسية" (xxi).

(٨) إذا ما تم فحص "رسائل روائية" وما يسمى بـ"وثائق ملكية"، نلاحظ أنه مع إرنان كورتيس تتأسس لعبة الحقيقة والكذب والجرائم الغامضة والسجن والمضاربة على الحقيقة عبر الكتابة.

(٩) يختلف فيلم المخرج لويس بونويل Luis Buñel ١٩٥٥ والمؤسس على الرواية تماما عنها في الحبكة والبناء والشخصيات وحل العقدة، وهو عبارة عن دعامة لتحليل شخصية عبر بعض الصدمات المحولة إلى بيانات تتسم بالغرابة التي يشحنها المخرج الإسباني بصور بسبب ضعف البطل وتصرفاته الغامضة.

(١٠) يخطط بإتقان جريمة باتريثيا تيرراثاس Patricia Terrazas، ولكن عندما يستعد للقيام بها يسبقه آخر، مما يسبب له إزعاجا. ورغم ذلك يتم القبض عليه ويستمتع باعتباره المذنب؛ ولكنه يشعر بالخوف في اللحظة الأخيرة، فإذا كان قد اتهم فإنه لا يستطيع اقتراف جريمته. وما إن يطلق سراحه يتعرف على الكونت شديد الثراء سوارتزمبرج. ولأن المفتش السابق إيريرا قد حذره من قبل بشأن المرأة، بأن تلك العلاقة

يمكن أن تجلب له المشاكل. رغم هذا يخطط أيضًا بدقة عملية القتل ويكون على وشك تنفيذها، ولكن حريقًا يشب في بيت الكونت يحول دون اكتشاف أن القتل هو سبب الموت، مما يصيب "دي لا كروث" بالإحباط الشديد. يهيم باحثا عن ضحية لأن حلمه لم يتحقق بالكامل. يقرر أخيرًا الزواج من "نينا"، كارلوتا ثربانتيس. وتقبل بعد تردد ويتم الزواج. يتوجهان بعد فترة قليلة إلى "كويرناباكا"؛ يعود "روبرتو" وحده فجأة إلى بيته ويسمع موسيقى "الأمير الأحمر" والتي، كالعادة، تبدل حاله بالكامل. يرى امرأة يعتقد أنها صديقته "لابينيا"؛ يقوم وهو في حالة هياج بتناول موسى الحلاقة الخاص به ويطعنها إحدى عشرة طعنة تنهي حياتها: "لقد حقق غرضه هذه المرة". يلتقي مع "لابينيا" بعد ذلك ويتنبه إلى أنه قتل زوجته "كارلوتا". يعود إلى "كويرناباكا" لتعتقد الشرطة بأنه لم يخرج من هناك. يرى والدة زوجته التي تخبره بأن "كارلوتا" تبعته إلى المكسيك. تنقل الصحف خبر جريمة القتل والقبض على القاتل المزعوم، "بيدرو بارونا"، عشيق "كارلوتا" والخطيب السابق لأمها. يسلم "روبرتو" نفسه ويحكي أنه قتل زوجته بلا سبب، سوى تلك الموسيقى المحولة – "تلك الموسيقى قد جعلت قدره طبيعيا"–، وليس بسبب الغيرة لأنه كان يجهل خيانة زوجته. تعتبره الشرطة مجنونًا، وتودعه في مصحة للأمراض العقلية ليفحصه الأطباء النفسانيون. يستقبل زيارة المفتش السابق "إيريرا" الذي يعترف له بكل شيء (جرائمه ورغبته في القتل بلا سبب). ولكن الحقيقة التي يعترف بها لا تنفعه، فالمفتش السابق يكشف له أنه كان منذ البداية يتتبع آثار الجريمة وبأن من قتل "تيرراثاس" والكونت هو "لويسيتو" اللوطي. ينصحه بالاحتفاظ بسره وأن يظهر أنه قاتل لسبب عاطفي، حيث إن القتل بسبب خيانة المرأة مقبول في ذلك المجتمع وسرعان ما سيطلق سراحه.

(١١) قدم على شكل محاضرتين وملحق بعدهما يحتوى أمثلة كثيرة لإثبات فلسفته الخاصة بالجريمة؛ أي التفحص "في علاقاتها بالذوق الرفيع" (De Quincey 17). وتستمر هذه الفكرة في الفن السردي المكسيكي في "البحث عن كلينجسور" لخورخي بولبي، حيث يتم شرح هذه الفكرة: " تعتبر الجريمة الحقيقية نفسها مهارة، وهي كذلك إلى حد ما". ويدور الفصل الذي بعنوان "لكل مجرم دواعيه" حول هذه الفكرة وما يتعلق بها (Volpi ١٨٠). تصبح الرؤية أكثر معاصرة وتكون علمية أكثر عندما تمارس، على مدى الرواية، مفاهيم وقوانين آلية الكم: "ماهو الإلكترون؟ الفيزيائيون يرون أنه قبل أي شيء، مجرم كبير. عنصر ضال وماكر يقوم، بعد اقترافه جرائم شنيعة لا تعد، بالهروب" (Volpi 314). يشير أيضًا "فلنتعامل مع هذه الرؤية بشكل جمالي لنجد أنه يمكن تحديد أهميتها عبر هذا التوجه" (٢١).

(١٢) يتأسس الفن حسب تقدير خوسيه ف. كولميرو José F. Colmeiro، فى تناوله للكاتب الإنجليزي، على أن الجريمة تقترف "مع سبق إصرار وانسجام وذكاء وشعرية" (" الرواية البوليسية الإسبانية: النظرية والتاريخ النقدي" ٥٨).

(١٣) إن المنهج الذي يتبعه دي كينسي هو ذاته الخاص بأوسيجلي بالنسبة لبطله: قطع بالرقبة، وهو المتبع أكثر من مرة في مؤلفات الإنجليزي (De Quincey ٤٧، ٤٩– ٥١). وبمطواة (١١٦– ١١٧، ...١٤٩). خيار آخر يلتقيان فيه وهو كسر الجمجمة، والذي يتم في الرواية التي تدور حول السيدة تيرراثاس والكونت شوارتزمبرج (١٢٩). والنمط الآخر من القتل أشاد به دي كينسي ويتحقق مع زوجة روبرتو دي لا كروث.

(١٤) تتغير رؤية البطل للندن والمتسلطة عليه بأنها تسع "خيلاء الجريمة المتدلية فوق رأسه". ولذلك واحترامًا لخطيبته "لم يكن على حق في الزواج منها طالما لم يرتكب الجريمة" (٢٦). أصبحت خططه لارتكاب الجريمة شديدة الوعي: دراسة كتاب حول علم السموم وامتلاك سمّ لليدي كليمينتينا بوشومب، التي تموت ولكن ليس بسبب السم؛ وفشل الفخ المدبر بشكل مكلف لتفجير ديناميت بغرض قتل نائب مطرانية تشيتستر. كل هذا يجعله يفكر بطريقة تشبه شخصية رواية أوسيجلي: "فعل ما بوسعه لارتكاب الجريمة، ولكن محاولاته باءت بالفشل مرتين، بدون أن تكون له يد في ذلك. حاول الوفاء بواجبه، ولكن يبدو أن القدر كان يخونه" (٤٦). كان ثقل القدر يخنقه؛ ولكن كان يتجول صدفة بجوار نهر التايمز قارئ الكف الذي تنبأ له بقدره فيلقيه في البحر. ويحرر الخطأ البوليسي والصحفي اللورد آرثر سافيل من الجريمة.

(١٥) في تناوله لـ"سلسلة " القناع الأسود" وهي الاسم السابق لـ"الرواية السوداء"، يتحدث خابييركوما Javier Coma عن "معالجة لموضوع الجريمة من منظور أدبي، يقع بين التيارات المعاصرة لرواية الـmainstream (التيار الرئيسي)، بلا جنس؛ وبمنظور نقدي للواقع الاجتماعي والسياسي بروح إلى حد ما تفضح فساد المؤسسات المرتبطة بالفعل الإجرامي"(Diccionario 26). ويشرح جوليان سيمونز Julian Symonsانتصار هذا الاتجاه قائلا: "ازدهر مع استفحال الفساد في المجتمع الأمريكي والذي ظهر عبر سلطة العصابات الإجرامية وتبني العديد من الشخصيات الكبرى في المجتمع لها وانهيار كل القوانين الأخلاقية المتعارف عليها" (Historia ١٩٣).

(١٦) حسب تعريف ستيفاني دولو Stéphanie Dulout: عندما تقوم الجرائم "بكشف الوجه الفاسد للبناء الاجتماعي، فإنها تكشف أيضًا الصراعات الأسرية أو الاجتماعية أو النفسية الداخلية"، كما يحدث تماما مع الأوضاع المحيطة والحالة النفسية للبطل والتأثيرات الغامضة للموسيقى ("الرواية البوليسية" Le roman policier ٢٧).

(١٧) ولكنني أصر على أنها جحيم مترف. ومازالت تبدو عند أوسيجلي كخطوة سابقة للتي، حسب رايموند شاندلر، قام بها داشيل هاميت من أجل تحقيق الرواية السوداء الأصيلة أو ما كانت تسمى الرواية البوليسية الواقعية. ففي رواية أوسيجلي نجد أن الإبريق البندقي (الذي يتحدث عنه شاندلر في "فن القتل البسيط") لم يودع في الزقاق بل إنه مازال جاهزًا وموضوعًا بشكل تام في القصور والبيوتات المترفة لكي يحطمه المجرم. حول هذا التحول، انظر Raymond Chandler، The simple art of murder (٥٣٠).

(١٨) في عام ١٩٤٥، كانت رواية أوسيجلي منشورة لتوها، وفي الأعوام التي كان بورخس وبيوي يبدآن تجاربهما في تأليف الروايات البوليسية (وسلسلة "الدائرة السابعة" بدأت بالفعل عام ١٩٤٥)، دافع ألفونسو رييس Alfonso Reyes عن هذا النوع من الروايات بهذه الكلمات: في الرواية البوليسية "يستريح القلب، ويتعامل الرأس كأنما مع لغز عقلي أو أحجية، وكوضع للشطرنج" (نثر وشعر ١٤٩). ينقل إرنستو ساباتو Ernesto Sábatoكلمات ألفونسو رييس: "يعتبر البحث عن اللغز تسلية تتمتع بمرتبة إلى حد ما تعادل مشكلة بالشطرنج أو أحجية ذكية" "روايات بوليسية؟" ٤٧؛ Planells ، "النوع" ٤٦٨). ويقابل ساباتو في نفس الوقت الرواية البوليسية بما يطلق عليها "الرواية العادية" لأن "النبرة فيها توضع على الحقيقة" ("روايات بوليسية؟"٤٧). والمؤكد هو أن الطابع ذاته للنوع البوليسي يتطلب هذا البحث المستمر عن الحقيقة على مختلف المستويات: من الاجتماعي أو السياسي إلى البنائي. وكما يلاحظ في هذه الروايات، فإن البؤرة التي تدور حولها هي ضرورة العثور على الحقيقة كشكل من أشكال معرفة جوهر الكيان البشري والعالم الذي يعيش فيه. من هنا كان وجود الأشكال شبه العلمية المستخدمة: خطط وبيانات دقيقة وفحص أرشيفات أدلة يتم تأكيدها عبر وسائل علمية، الخ.

(١٩) أي أنه يتم البحث من أجل استتباب النظام والقضاء على الفوضى؛ ولكن هذا لا يكون له تأثيره أحيانا؛ وإذا ما حدث فلن يكون بسبب رجل الشرطة الذي من المفروض بالطبع أن يكون المكلف بهذا. إن اليوتوبيا المضادة هي التي تحل فيها اليوتوبيا (وقد انبثقت في مظاهر أخرى قريبة الشبه عند بركيلي Berkeley وهيوم Hume وهكسلي Huxley وبورخس Borges، الخ.) للعثور على الحقيقة الأصلية.

(٢٠) انظر "ميّت في القبر" وبخاصة "المؤامرة المنغولية"، حيث كانت الجملة التي تقولها وتكررها الشخصية وتبدأ بـ"كلام في الهواء (هراء)..." وهي تعني عدم قبول البطل المهاجم بسلاحه، فيليبرتو جارثيا. إنه نموذج. كما في شخصيات أخرى (Héctor Belascoarán Shayne, José Daniel Fierro, de Taiboll...)، يحاول المخبر أو المحقق من خلاله، مثلهما مثل القاتل، تغيير الحقيقة أو على الأقل، عدم قبول الحقيقة التي يشعر بها ويراها في الشوارع أو حتى في قراءاته، وهو ما يؤكد له أن كل ما يعيشه حقيقي. يلفت النظر في رواية "ميّت في القبر" اللغة شديدة البلاغة لعالم الآثار، الذي يتحول إلى مخبر، والغريبة بشكل كوميدي (على الرغم من إبراز الجميع للغتها)، والذي أقيل من وظيفته بشكل غريب وبالذات لاكتشافه ملابسات الجريمة.

(٢١) مثلا بطريقة واضحة، في "البناءون" و"الخطاف" و"عملية قتل: الجريمة المزدوجة لآل فلوريس مونيوث" (الأصل والترجمة الأخيرة، مع الخاتمة).

(٢٢) تعتمد "جريمتان" على نصوص أخرى يذكرها، ولكن في الصحف بشكل خاص. وبما في ذلك في" الميتات" نجد أن الأسلوب صحفي وبياني ويتحاور النص مع ذاته.

(٢٣) تتضمن روايته أجزاء من يوميات وتقارير وقصاصات متنوعة تهيمن على الفضاء الحيوي للمخبر، مثلما في " أيام القتال". ولا يختلف الأمر مثلاً مع "مسألة سهلة" أو" الحياة ذاتها" أو "دراجة ليوناردو" أو" أربع أيادٍ" أو " ظل الظل"، وغيرها.

(٢٤) من الطبيعي أن يقوم بطل "استعراض الحب" (مؤرخ وبالتالي محافظ على الحقيقة)، بمراجعة وثائق قديمة ويجري مقابلات تهديه إلى نتائج مختلفة، أي، إلى روايات أو حقائق مختلفة لحدث وقع منذ عقود.

(٢٥) حسب توماس نارسيجاك Thomas Narcejac "المزاح هو الشكل الأسمى للعبة البوليسية" (" ماكينة للقراءة" ١٦١). انظر روايات Bernal أوIbargüengoitia أو Taibo II، والتي بسبب سخريتها تبرز عن غيرها التي لا تخلو من شيء من البهجة.

(٢٦) " استعراض الحب". تتضمن الرواية تقديمًا يذكر فيه "من الصعب بمكان أن تكون الحقيقة، الحقيقة الحقة للحقيقة، في متناول أيدينا" (٩).

(٢٧) تتضمن رواية "البناءون" عدة روايات تتضاعف عبر الأدلة والإقرارات والاعترافات والاستجوابات كما في "عملية قتل: الجريمة المزدوجة لآل فلوريس مونيوث". وفي "الخطاف" المبتورة والتي لا نصل فيهما إلى حل بالمرة.

(٢٨) هناك روايتان لـ"جريمتان" يتم تطويرهما في "الميتات".

(٢٩) تفسح الحقيقة الطريق لخيال الكتابة: المتناقصة تشرح أوهام الماضي أو حقيقة تتجاوز الحقيقة وقدرًا مشئومًا، والوسيلة من أجل هذا هي كتابة رواية تمتزج مع حقيقة مفترضة. وتفقد المعلومات المحيطة أكثر حقيقة اللعبة المتناقصة التي تتضارب مع الحقيقة التي يجب على القارئ العثور عليها بعد إعادة تجميع الأحجيات. يتواجد خوسيه دانيل فيررو في هذه الأجواء الزلجة للحقيقة والخيال ويعترف، عند إتمام تركيب "الأحجية" وتنتهي عقدة الرواية و"روايته": "أليس هناك شكل آخر لتحسين القصة إلا الأدب؟" (Taibo II، "دراجة ليوناردو" ٣٥٤).

(٣٠) تؤطر لعبة "الدومينو" مشاهد هذا hard boiled (نوع من الرواية السوداء تعتمد على قيام التحري بمغامرات واستخدام العنف بحثا عن الحقيقة –المترجمة-) الواقع بين اتجاه القصة المكسيكية وحقائقها المفترضة.

(٣١) النتيجة هي أن الحقيقة مستحيلة في الكتابة الصحفية، فهي ليست سوى لعبة: ففي مدينة مثل المكسيك، بمجرد أن تضيع اليوتوبيات، تصبح الحقيقة أقل واللعبة مجرد تسلية لإبهار الناس.

(٣٢) يحدث عند أوسيجلي فشل مضاعف ثلاث مرات يعود للظهور أحيانا لدى تايبو الثاني وهو: الفشل الخاص بالمجرم والكاتب والمخبر الذي، على الرغم من بحثه عن الحقيقة، لا يقيم النظام (انظر "محاولة جريمة" ٣٢٣). تكتشف الحقيقة في "ميت في القبر" لـبرنال Bernal، ولكن هذا لا يفيد البطل سوى في إقالته من وظيفته كأستاذ آثار لمغالاته في الاستدلال على الحقيقة واستنتاجها، على الرغم من توصية دون تيودولو المحبط بالانضمام إلى الشرطة: تختفي الشخصية في نهاية الرواية.

(٣٣) كما هو معروف، يوجد في المكسيك نماذج لشخصيات مختلفة، مثلما عند كارلوس فوينتس Carlos Fuentes أو لويس سبوتاLuis Spota أو رفايل راميريث ايريديا Rafael Ramírez Heredia أوفرناندو ديل باسوFernando del Paso أودانيل سادا Daniel Sada أو فرانثيسكو خوسيه أمباران Francisco José Amparán.

(٣٤) الذي لا ينتبه إلى الصدمة الناتجة عن "الأمير الأحمر" لـروبرتو دي لا كروث ويدافع عن الجريمة العاطفية.

(٣٥) الذي يستسلم لكذبة مريحة تجنبه استقصاءات أكثر تعقيدًا وتساعده على نشرها بسهولة بين رجال الشرطة والسُجان.

المراجع المذكورة:

- Alonso, Pedro, y José Santamaría, eds. Antología del relato policial. Barcelona: Vicens Vives, 1992.
- Bajtín, Mijaíl M. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais: Trads. Julio Forcat y Cesar Conroy. Madrid: Alianza, 1995.
---.Problemas de la poética de Dostoievski. Trad. Tatiana Bubnova. Breviarios 417. México : Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Baudrillard, Jean. Simulation et simulacre. Paris: Galilée, 1981.
- Bernal, Rafael. El complot mongol. 1969. México :Joaquín Mortiz, 1992.
---.Un muerto en la tumba. México: Jus, 1946.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. Los mejores cuentos policiales. Buenos Aires:Emecé, ca. 1943.
- Chandler, Raymond. The simple art of murder. Nueva York: W.W. Norton, 1968.
- Colmeiro, José F. La novela policíaca española: teoría e historia critica Barcelona: Anthropos, 1994.
- Coma, Javier. Diccionario de la novela negra norteamericana. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Conan Doyle, Arthur. The Penguin Complete Sherlock Holmes. Pról. Christopher Morley. London: Penguin, 1981.
- De Quincey, Thomas. Del asesinato considerado como una de las bellas artes. Pról. André Breton. Buenos Aires :Caldén, 1976.
- De Toro, Alfonso. "Fundamentos epistemológicos de la condicion contemporanea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica". Postmodernidad y postcolonialidad :breves reflexiones sobre Latinoamérica Ed. Alfonso de Toro. Frankfurt : Vervuert- Iberoamericana, 1997.
- Dotori, Nora, y Jorge Lafforgue, eds. El cuento policial: hasta Sherlock Holmes.Buenos Aires: Centro editor latinoamericano, 1978.
- Dulout, Stéphanie. Le roman policier. Paris: Milan, 1995.
- Duvignaud, Jean. El sacrificio inútil. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Foucault, Michel. Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. 5ª ed. Barcelona: Siglo XXI, 1986.
- Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método. Trads. Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito. 2 vols. Salamanca: Sígueme, 2000.
- González Echevarría, Roberto. "La novela como mito y archivo: ruinas y reliquias de Tlön". Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana. México. Fondo de Cultura Económica, 2000. 197-253.
- Huizinga, Johan. Homo lundens. Madrid Alianza, 1972.
- Ibargüengoitia, Jorge. Dos crímenes. México: Joaquín Mortiz, 1979.
.--- Las muertas. México: Joaquín Mortiz, 1977.

- La Cour, Tage, y Harald Mogensen. The Murder Book: An Illustred History of the Detective Story. Londres: Book Club Associates, 1973.
- Leñero, Vicente. Los albañiles. Barcelona Seix Barral, 1964.
—. Asesinato el doble crimen de los Flores Muñoz. Plaza y Janes, 1985.
---. El garabato. México Joaquín Mortiz, 1967.
- Lerroux, Gaston. El misterio del cuarto amarillo. Epíl. De Juan José Millás. Madrid: Anaya, 1987.
- Martínez Reverte, Jorge. "La novela policíaca como novela". La novela policíaca española. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- Narcejac, Thomas. Una maquina de leer la novela policíaca. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Padilla, Ignacio. Amphitryon. Madrid: Espasa - Calpe, 2000.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica."Hispamérica 84)1999(37- 50.
- Pitol, Sergio. El desfile del amor. Barcelona Círculo de Lectores, 1994.
- Planells, Antonio. "El género detectivesco en Hispanoamérica.Revista Interamericana de Bibliografía".
- Revueltas, Eugenia. "La novela policiaca de ayer, novela negra de hoy."Hora actual de la novela en el mundo. Madrid: Taurus, 1959. 331- 45.
- Sábato, Ernesto. "¿Novelas policiales? " Heterodoxia. Buenos Aires Emecé, 1953.
- Simpson, Amelia S. Detective Fiction from Latin America. Londres: Associeted University Press, 1990.
- Stavans, Ilan. Antihéroes :México y su novela policial. México: Joaquín Mortiz, 1993. 97-103.
—."De regreso al Ensayo de un crimen". Revista Iberoamericana 56. 151)1990):519-21.
_ Symons, Julian. Historia del relato policial. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Taibo, Paco Ignacio, II. La bicicleta de Leonardo. Barcelona:Thassàlia, 1996.
---.Cosa fácil. México: Grijalbo, 1977.
—.Cuatro manos. México: Planeta, 1997.
---.Días de combate. México: Grijalbo,1976.
—.Que todo es imposible. México Roca, 1995.
—.Sintiendo que el campo de batalla. México: El juglar Júcar, 1989.
—.Sombra de la sombra. Biblioteca policiaca1. México: Planeta, 1986.
---. La vida misma. Madrid: Júcar, 1988.
- Usigli, Rodolfo. Ensayo de un crimen. 1944. México: Joaquín Mortiz, 1993.
---. El gesticulador. México: Letras de México,1944. Como se sabe, esta pieza fue escrita en 1937 -1944 es el año de la primera edicion en formato de libro.
- Volpi, Jorge. En busca en Klingsor. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Wilde, Oscar. El crimen de lord Arthur Savilla y otros relatos. Madrid: Aguilar, 1994.
---. "The Decay of Lying". The Works. Londres Springs Books, 1965. Ahora hay edición Española: La decadencia de la mentira. Madrid: Siruela, 2000.
- Yates, Donald A. El cuento policial latinoamericano. México: De Andrea, 1964.

مولد أدب الجريمة الروائي في بولندا

دوروتا متولي / ت: هناء عبد الفتاح

"**رواية الجريمة**" هي جنس أدبي يدور حول الجريمة وطرق الكشف عنها. تعود جذوره إلى قصص الشجار الرومانسي التي عرفت منذ العصور القديمة. ولقد أثرت في صياغة هذه الروايات: روايات المحتالين واللصوص والمخادعين الرومانسيين، والروايات القوطية، وروايات الأسرار. وفي إطار تطوير فنون الكتابة، وتزايدِ اهتمام دور النشر والمكتبات بهذا النوع من الكتابة؛ أصبحت "**رواية الجريمة**" واحدة من أهم تنويعات روايات التسلية الروائية الحديثة. وتتسم خصائصها بالالتحام؛ والترابط المنطقي؛ وديناميكية الحدث؛ وتتطور دراميا بشكل تدريجي في بحثها الدؤوب المؤدي إلى تحديد مرتكبي الجرائم في هذا النوع الأدبي. فالبطل الحقيقي هو الشخص الذي يقوم بالتحقيق في هذه الجريمة، والكشف عن مرتكبيها. لكنَّ المسألة الجوهرية في "**رواية الجريمة**" هي القيام بحل ألغازها والكشف عن طلاسمها. أما الأبطال الآخرون فهم ما يطلق عليهم "**المخبرون السريون**" الذين يقومون بعناية متابعة مسيرة كل جريمة على حدة، والكشف عن المجرم الحقيقي؛ فضلا عن التحقيق مع الأشخاص المشكوك فيهم. ويقوم تكوين نسيج الرواية ذاتها على القصة المرتبطة بالجريمة وتنفيذها، وكذلك إيضاح أسبابها، والأشخاص الذين قاموا بفعلها.

ويمكن لنا أن نذكر أربعة تيارات أساسية أو أنواع أساسية لـ"رواية الجريمة" أو "**أدب الجريمة الروائي**":

النوع الأول: هو روايات الاشتباكات ذات الأحداث المثيرة (بمفهوم الجريمة الخالصة)، وفضلا عن تناول موضوعات الجريمة ذاتها؛ فتتبع ذلك أيضا مغامرات غير عادية للأبطال. يعود تاريخ هذا النموذج الروائي إلى النصف الأول من القرن العشرين في

فرنسا وإنجلترا. أما في بولندا فقد بدأت تباشير هذا النوع تظهر في أفق الأدب الروائي في العشرينيات والثلاثينيات من القرن المنصرم.

النوع الثاني: هو **"الرواية البوليسية"**، وتتسم بتكثيف أحداثها حول المشكلة السيكولوجية، بطلها الأول هو **"رجل البوليس السري"** تكون مهمته الأساسية قيامه بالتحري والتحقيق في الجريمة.

النوع الثالث: يُطلق عليه **"الجريمة الأمريكية السوداء"**، وكانت مصدرًا أساسيا في ظهور رواية قُطّاع الطرق ورجال العصابات.

النوع الرابع: هو **"رواية الجريمة البوليسية"** التي تطورت فقط في البلدان الاشتراكية أو تلك التي كانت تابعة لمعسكر الاتحاد السوفيتي قبل تفكيكه في نهايات القرن المنصرم. ويربط ما بين هذا النوع والأنواع السابقة عنصرُ الجريمة ذاتِ الأحداث المثيرة، ووجودُ البطل (التحري السري)، ويختلف عنها في وجود ملامح اشتراكية مقصودة تدخل في نسيج البنية الروائية وسياق الأحداث، وتطغى على مضامين هذه الروايات.

ويمكن لنا أن نذكر أهم ممثلي هذه الأنواع أو التيارات الأربعة لهذا النوع من الأدب على الوجه التالي:

آرثر كونان دويل(١) – Arthur Conan Doyle

أجاثا كريستي(٢) – Agatha Christie

ريموند ثورتنون(٣)– Raymond Thornton Chandler,

جورج جوزيف كريستيان سيمنون(٤) – Goerges Josef Christian

الكاتبة "**سيوفال**" والكاتبة "**واهلوو**"(٥) – Sjöwall and Wahlöö

"**ماريو جيانلوجي بوزو**(٦)– Mario Gianlugi Puzo"

"**روث ريندديل** –(٧) Ruth Rendell "

" **جو أليكس** –(٨) " Joe Alex

ملامح رواية الجريمة الكلاسيكية وطبيعتها:

يمثل الملمح الرئيسي لهذه الرواية مواجهة ما بين المؤلف والقاريء، ويقوم أساس هذه المواجهة في جوهره على التعامل بقدر شديد من الأمانة داخل نطاق اللعبة المحبوكة وقواعدها – لعبة المواجهة. فالمؤلف يستشعر في قارئه شوقه، وحب استطلاعه، بل تعطشه لمشاهدة صراع "التحري السري" أو "رجل البوليس السري" في مواجهة الحقائق التي يمكن أن تخدمه في الكشف عن القاتل. وكأن هذا الصراعَ صراعُه؛ والوصولَ إلى هذه الحقائق هي ذاتُ الحقائق التي يريد القارئ أو المشاهدُ للعمل المسرحي (البوليسي) اكتشافها مع المحقق. ينبغي إذن أن يشعر القارئ بأنه موجود بقوة بالضرورة داخل نسيج "رواية الجريمة الكلاسيكية"؛ حيث صراع المقتول مع القاتل، وإصرار القاتل على تنفيذ جريمته ضد المقتول. وكلما كان القاتل غاية في الذكاء، وكان من الصعوبة على رجل "البوليس السري"

الكشف عن "القاتل"، كلما زادت الشحنة الانفعالية لدى القارئ أو المتلقي في المسرح عند مشاهدته هذا النوع من المسرحيات أو إعدادا دراميا عن "أدب الجريمة".

وتتوقف أمانة اللعبة بين القارئ/ المشاهد/ المتلقي، وبين المؤلف؛ على أنه بمقدور القارئ الحصول على جميع المعلومات التي تقع في حوزة "رجل البوليس السري" أو "التحري السري" الذي يقوم بتحرياته في القضية. فرواية الجريمة الجيدة هي تلك التي تُكتب بطريقة تجعل القارئ — على الرغم من معرفته بوجود كل المعلومات حول الجريمة — يشعر حتىَّ النهاية بأن هذه الجريمة غير مفسرة أو واضحة، للدرجة التي تجعل من قارئها أو مُشَاهِدِها غيرَ قادر حتى النهاية على الكشف عنها. وعندما يقترب القارئ أو المشاهد أخيرا من لحظات "اكتشاف الحقيقة" وحل لغز الجريمة، عندئذ فقط يجد "رجل التحري السري" أو "البوليس السري" الفرصة أمامه سانحة للكشف عن كل شيء، وعن الطريقة التي يستطيع عن طريقها الوصول إلى حقائق الجريمة؛ والطريقة التي يكشف من خلالها عن القاتل. يجب أن تعرض هذه المنظومة برمتها بشكل منطقي خالص؛ ليصل الكاتب إلى قناعة القارئ بأن ما صل إليه نفسه عبر شخوص روايته؛ هو الطريق الوحيد لاكتشاف الحقيقة.

لقد استطاع "س.س. فان داين – S.S. Van Dine"[٩] – وهو أحد كتاب رواية الجريمة الكبار – أن يكتب قائمة مكونة من عشرين وصية لا يحق لكاتب "رواية الجريمة" أن يتناساها أو يتنازل عنها، ففي تناسيه وتنازله تعريضُ نفسه لفقدان الثقة والأمانة في أعين قارئه.

في هذه القائمة يحدد "**فان داين**" المناطق التي ليس على الكاتب أن يكون فيها حرًا في كتابته:

فليس من المسموح له – على سبيل المثال لا الحصر — أن يجيء في نسيج تكوين شخوصه الروائية بشخصيتين متشابهتين متماثلتين، أو أن يُدخِلَ في نسيج أحداث روايته أحداثا غير منطقية أو لا تحتمل التصديق، وكذلك ليس عليه أن يكتب عن استخدام سموم غير معروفة للقارئ؛ يستخدمها القاتل في قتل ضحيته، فضلا عن ذلك لا يصح لرجل "البوليس السري" أو "رجل التحري السري" أن يكون متهمًا من قبل أو مجرما سابقا، كما أنه – فضلا عن ذلك كله – لا يمكن أن يشيد المؤلف أحداث "رواية الجريمة" على الحدث الطارئ أو غير المتوقع أو غير المنطقي، ولا ينبغي أن يكون القاتل منتميا للجماعة التي تعمل في خدمة المقتول أو (الضحية)، سواء كان خادما أو طاهيا أو غير ذلك، لابد أن يكون القاتل منذ بدايات الأحداث الروائية معروفا أو "منكشفا" أمام أعين القارئ، لا ينبغي لأعضاء "المافيا" وأفراد "التحري السري" أن يلعبوا دورا مصيريًا أو فرعيًا في سياق الأحداث وتواليها، وما ينطبق على هؤلاء؛ ينطبق كذلك على أولئك الذين ينتمون إلى أعضاء العصابات المحترفين واللصوص، كما أنه لا يصح أن تظهر تفاصيل معالم الجريمة وأدق تفاصيلها حتىّ النهاية، وما ينطبق على هؤلاء ينطبق كذلك على المنتحرين الذين – في رأيه — ليس من الضروري أن يلعبوا دورا في تشكيل أحداث الرواية البوليسية أو "رواية الجريمة"[١٠].

"رواية الجريمة" في بولندا

وإذا حاولنا الاقتراب من دراسة "رواية الجريمة" في بولندا، فسنجد أن "أدب الجريمة" أو "روايات الجريمة" باعتبارها جنسا من الأجناس الأدبية، ظهرت في بولندا داخل إطار المؤسسة الشيوعية ذات طبيعة النظام الشمولي منذ بدايات القرن العشرين؛ وظهور النظرية البولشفية/ الماركسية ونفوذها المسيطر، عندما قام الحلفاء والسوفيت بتقسيم أوروبا إلى معسكرين: شرقي وغربي. ويعود تاريخ هذا التقسيم المجحف إلى ما بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث قسمت الغنائم والنفوذ والهيمنة بين الحلفاء المنتصرين ومعهم أمريكا من جانب؛ والسوفيت من الجانب الاخر. كانت "بولندا" آنذاك على رأس قائمة دول معسكر أوروبا الشرقية. وكان الموقف الأدبي مختلفا عنه في أوروبا الغربية؛ ففي أوروبا الشرقية سوف نجد أن ثمة محظوراتٍ تمنع حرية التعبيرالأدبي وديمقراطية الرأي. ونكتشف في "روايات الجريمة" أو "أدب الجريمة"؛ أن هناك توجيهاتٍ تكاد تقترب من التعليمات والأوامر للكتاب، تحرص على ألا تكون مؤلفاتهم وسيلة أو أداة لإغراق القارئ والتعايش داخل أحلام البحث عن الحقيقة؛ أو التحرر النابع من نسيج هذا النوع الأدبي، ونكتشف في روايات المؤلفين المنتمين لهذا النظام الإيديولوجي فرصة ضئيلة لتطور روائي مقنع. فالبنية الكلاسيكية لرواية الجريمة لدي مؤلفيها، تؤدي إلى تفاقم عدد كبير من المشاكل والقضايا التي تواجهها بحسم الرقابة الحكومة السلطوية. وتحدث الظاهرة نفسها أثناء الحرب العالمية عندما نكتشف أن الحكومة الإيطالية في عصر"موسيليني"؛ أصدرت آنذاك أمرًا تُمنَعُ بمقتضاه قراءة الروايات البوليسية أو روايات الجريمة في أراضي إيطاليا كلها.

وفي زمن تبعية بولندا لكتلة المعسكر الاشتراكي؛ كانت الرواية البوليسية (رواية الجريمة) تواجه ما كان يُطلق عليه آنذاك مبادئ التصحيح السياسي، فهذه الروايات كانت تقدم الطبقة البرجوازية في قصصها؛ وتنقدها نقدا لاذعا لصالح طبقة البروليتاريا– أما الطبقة البرجوازية الألمانية الغربية فقد كانت على رأس قائمة الموضوعات المثارة في هذا الأدب باعتبارها المسئولة عن ارتكاب جميع الآثام؛ وجرائم حرب ضد البولنديين في بولندا والمعسكر الاشتراكي برمته بعد تقسيم أوروبا. لقد تَعَرَّضَ هؤلاء الكتاب البولنديون "المُسيسون (من التسييس) أو الكتاب الذين يخدمون بأعمالهم البروباجندا السياسية" للفكر الشيوعي للنقد والتقييم، كانت هذه الروايات تعرض الطبقة العمالية ـ في الوقت ذاته ـ باعتبارها ضحية لتحركات الطبقة البرجوازية؛ التي تقف بالمرصاد ضد وجود الطبقة البروليتارية. لم تكن بولندا آنذاك تعرف أيَّ بطلٍ نموذجي كلاسيكي يمثل دورا مهما داخل نسيج "الرواية البوليسية (رواية الجريمة)"، ولم يكن موجودا في النسيج التركيبي لهذا النوع الأدبي أيُّ بطل يمثل تواصلا مع قرائه، أو اكتساب تعاطفهم معه. لذلك يصبح من الطبيعي كذلك ألا توجدَ في الأفق آنذاك أية إشارة عن "رجل البوليس السري" أو "التحري السري" في روايات الجريمة بشكل خاص أو أدب الجريمة بشكل عام. فدولة بولندا كانت تحكمها الشرطة

والعسكر، وأثارت في المجتمع البولندي باختلاف فئاته وانتماءاته؛ درجة كبيرة من السخط، وفقدان الثقة في الشرطة والعسكريين وكراهيتهم لهم. لذلك نكتشف أنه من المؤكد أنه في وجود شخصية "الضابط" التابع لدائرة الشرطة داخل البنية الروائية؛ لا يُعَامَلُ بجدية عند المتلقي/القارئ باعتباره بطلا روائيًا مطلقا.

إن ظاهرة النقص الكبير في تراث الرواية البوليسية (رواية الجريمة) في بولندا، فضلا عن النقص الواضح في وجود مؤلفين موهوبين مؤهلين لكتابة هذا النوع الأدبي الروائي؛ قد أدى – بشكل رئيسي – إلى ظهور بداياتِ حركةِ ترجمةٍ لروايات "الجريمة" الأجنبية من اللغة الإنجليزية إلى اللغة البولندية، وكان يتم اختيارها وترجمتها من لغتها الأصلية إلى اللغة البولندية؛ على شريطة أن تعرض قضايا لها في جوهرها علاقة بحاجات المجتمع البولندي. فالعلاقة السلبية تجاه أدب التسلية عموما – ومن بينه "أدب الرواية البوليسية" – قد كان حائلا لنمو هذا النوع من الأدب وتطوره.

ظهرت في الأفق ملامح مرحلة جديدة لرواية الجريمة (البولندية) فيما بعد عام ١٩٨٩. ويمكن لنا تسمية هذه المرحلة بمرحلة "التسوية الجمالية". في ذلك الوقت ظهرت في وجود الحركة السياسية البولندية "**منظمة التضامن** – Solidarnosc" التي جمعت المتمردين من العمال؛ والمثقفين من المتعلمين والفنانين والكـتاب، لتقلب هذه المنظمة موازين الحكم في بولندا؛ وتغير من نموذج السلطة الشمولية، وديكتاتورية الطبقة العمالية إلى نظام ديمقراطي حر. كانت منظمة "التضامن" الشرارة الأولي التي خرجت من بولندا لتشعل بنيرانها الأنظمة الشمولية الشيوعية في شرقي أوروبا كلها رأسا على عقب، وتدمر سور برلين – الذي كان علامة انقسام أوروبا، وتعيد ثانية وحدة شرق أوروبا بغربها؛ وتصبح أوروبا موحدة، وتنشأ منظمات مماثلة لبولندا في بلدان أخرى على غرار النموذج البولندي؛ لتقضي قضاء مبرما على النظام الشيوعي في أوروبا الشرقية؛ وينهار كذلك الاتحاد السوفيتي نفسه، وفيه تتحرر روسيا وجمهورياتها القديمة من كآبة النظام الشمولي وديكتاتوريته. في ذاك الوقت؛ ولد الشوق إلى قراءة الأدب الحر غير الموجه، وكان هناك رفض قاطع للأدب الذي يخدم قضايا حزبية، ويرفض قراء الرواية "جيدة الصنع" أو المفرطة في تجريبها الشكلي، كانت هناك حاجة حقيقية إلى قراءة رواية بوليسية (رواية جريمة) عادية.

"تنويعات على "رواية الجريمة"

يرى "**جو أليكس** – Joe Alex"[11] أن الرواية البوليسية (رواية الجريمة) كانت دوما شيئا خجولا على نحو وثيق، حيث صدرت هذه الروايات كيفما اتفق، وقام بترجمتها عن اللغات الأجنبية إلى اللغات البولندية مترجمون متواضعون، وكانت السلطة تتعامل مع هذا النوع من الروايات تعاملَ من يوحي لنا بأن عينيه مغلقتان، وأنه لا يرى شيئا، ولذلك كله يصبح هذا النوع من الروايات (روايات الجريمة) مجرد روايات فجة؛ تنتهي النهايات نفسها: "قتلوا شخصا، وهربَ الشخصُ الآخر!". وأخيرا جاء الوقت لكي تُعَامَلَ الرواية البوليسية (رواية الجريمة) المعاملة التي تستحقها، كي تشغل المكان الذي كان من حقها

المشروع أن يشغله هذا النوع من الروايات في بلاد أخرى غير "بولندا" كما تشغله في بلاد مثل إنجلترا، أو الولايات المتحدة الأمريكية، أو فرنسا وغيرها. كان هذا الأمر مهما؛ للدرجة التي تبعها حدث مهم في تاريخ بولندا المعاصر- بل في بلدان كانت تابعة إلى المعسكر الاشتراكي المنحل - **إنه إلغاء الرقابة في بولندا**. كان هذا سببا غير مباشر – على الرغم من وجاهة الفكرة وقيمتها الأخلاقية – في ظهور عدد كبير من الروايات والمجلات البذيئة "المسلية"، التي تطعن جوهر الرواية البوليسية (رواية الجريمة) في مقتل. يبدو هذا واضحا في تلك الصفات التي توصف بها الجرائم في أدق تفاصيلها الطبيعية الفجة، وكذلك في روايات (جرائم الجنس و"البورنو") وما يشبه ذلك، مما كان له نفوذ وتأثير كبيران في إغواء أولئك الذين كان الأدب الجميل بالنسبة إليهم غير معروف، أو غير متاح.

ويُقَيِّمُ "**إيريك جرين**" الباحثُ في أدب الجريمة هذه الظاهرة تقييما نقديا موضوعيا، ويرى أنها ظاهرة إيجابية؛ ويؤكد أنه: "(...) كان من الضروري أن يمر وقت طويل ليمكن في هذا البلد الذي سقط فيه هذا النظام الشمولي؛ أن يظهر أو يولد "أدب الجريمة" من طراز آخر؛ غير ذلك الذي كان يُكتب بطلب من السلطة السياسية في البلاد آنذاك. فالعلامات التي تشير إلى ظهور نموذج "أدب الجريمة" أو ما يطلق عليه "الرواية البوليسية" أو "رواية الجريمة" بكل أنواعها المعروفة؛ قد ظهرت أخيرا في بولندا. ويشهد على تلك الحال الجديدة وتلك النهضة: ظهورُ عناوين كتب من مختلف أنواع أدب الجريمة االتي كانت تصدرها دور النشر، هذه الكتب كانت تستفيد من التراث الأدبي لروايات "الخيال العلمي السياسي political fiction"، وإلى "أدب الجريمة في العصر الفيكتوري"، وروايات "الليل"، كما عادت أيضا الروايات الساخنة إلى الظهور أو ما يطلق عليها: "caper story". ويشهد على ذلك أيضا اهتمام دور النشر البولندية بإصدار كتب هذا النوع من الأدب بشكل متزايد"[١٢].

وإذا نظرنا إلى أرفف المكتبات؛ فسوف نلاحظ أنه قد نشأت سلاسل جديدة داخل دور النشر، تعرض كتب أدب الجريمة لمؤلفين بولنديين، أو تقدم دُورُها رواياتٍ من هذا النوع؛ تعود أصول مؤلفيها إلى كُتَّاب أجانب متميزين في إطار مجموعة مختارة بعناية لهذه الروايات. ويعني هذا أن الأمر لم يكن منحصرا في وجود "أدب الجريمة" وارتفاع معدل قرائه فحسب؛ بل لقد تجاوز الأمر ذلك وغَدَا – وهو الأمر الأهم – ظهورُ هذا النوع من الأدب وانتشارُه بفضل صدوره من مطابع دور نشر ذات مرتبة رفيعة؛ متخصصة دوما في إصدارات الأدب ذي المستوى الرفيع. ولهذا السبب أيضا؛ بدأ أدب الجريمة يستعيد مكانته التي يستحقها والتي هي جديرة به؛ سواء كان على مستوى المقترح الأدبي المعروض، أو على مستوى وعي القارئ به ولما يُقَدَّمُ له.

ومن الأسباب التي دفعت بأدب الجريمة إلى ارتفاع معدلات قرائه، هو النجاح الكبير للكاتب البولندي "ماريك كرايفسكي – Marek Krajewski" وثلاثيته الروائية "**عن مدينة بريسلاو**". وقد حصل عنها على الجائزة الكبرى (كاليبين) في مجال أفضل "رواية جريمة".

وفي عام ٢٠٠٦ حصل الكاتب نفسه من الجريدة الأسبوعية "السياسة"، على جائزة يُطلقُ عليها "**جواز سفر**" وهي جائزة شرفية. وفي ذات الوقت يعد "كرايفسكي" أول مؤلف بولندي تنتشر أعماله الأدبية سريعا؛ وتلقى حضورا وحفاوة عند القارئ/ المتلقي.

ثمة عنصر آخر يزيد من مرتبة "أدب الجريمة" ارتفاعا ومن قيمة تلقيه؛ إنه وجود مؤلفين مشهورين لم تكن لهم أية علاقة مشتركة فيما يكتبون وبين هذا النوع الأدبي "روايات الجريمة". لقد صدرت للشاعر "مارتشين شفيتليتسكي- Marcin Swietlicki" - وهو من أشهر شعراء جيل الوسط من الشعراء البولنديين - صدرت في عام ٢٠٠٦ رواية تنتمي إلى "أدب الجريمة" تحت عنوان "**اثنتا عشرة**"، وغدت هذه الرواية حدثا فنيا فريدا من نوعه في عالم "أدب الجريمة"، على الرغم من أن الشاعر ليست له علاقة بأدب الجريمة. أما "ماتشي ماليتسكي — Maciej Malecki" - وهو مؤلف عددٍ من الروايات الأدبية — لم يكن كذلك مرتبطا بـ"أدب الجريمة" بأية وشائج أدبية أو ارتباط؛ إلا أنه قد صدرت له في السنوات الأخيرة مجموعة منتخبة من رواياتٍ تنتمي إلى "أدب الجريمة" على شكل ثلاثية؛ تحت عنوان "**من ذاك الذي لا أعرفه؟!**"، واستقبلها النقاد استقبالا حافلا.

هذا النوع من النشاط الأدبي يخلع ثياب الأسطورية عن اليقين بـ"كوميونية" أو اشتراكية ملامح أدب الجريمة حسب اعتقاد المنظرين الشيوعيين، ويحيل المسألة برمتها إلى مسيرة "أدب الجريمة" التي تسير في مسيرتها الأدبية نحو منطقة الثقافة ذات المرتبة الكبيرة.

تطالب أسواق الكتب وتلح في طلب مساهمة الأدباء بكتابة "أدب الجريمة"، وتضع أمام أعينهم مطالب جوهرية — لعل من أهمها — أن لا يتراجعوا عن الكتابة لهذا الأدب؛ الذي كان يعتبر آنذاك أدبا يدعو إلى الخجل. وكان يتزامن مع هذه الرغبة، موقفُ نقاد الأدب الذين أكدوا في كتاباتهم؛ تغيرَ نظرة المجتمع البولندي نحو أدب الجريمة؛ مما يسمح أيضا بالإيمان بنجاح هذا النوع من الأدب البولندي؛ الذي يُكتَب بأقلام بولندية؛ ويصدر في أسواق دور النشر ببولندا، ويُترجَمُ إلى اللغات الأجنبية ويتخذ مكانته المنوطة به. فالقانون الأخلاقي في تاريخ الأدب البولندي يصبح المرجعية الأساسية في الحياة البولندية المعاصرة، أما تاريخ وعي الكتابة للمؤلفين البولنديين؛ فقد منح ضمانا فوق العادة للتحاور الفاعل مع الأعراف والتقاليد؛ للخروج من أزمة العزلة التي فرضها النظام الشيوعي على البولنديين آنذاك، والستار الفولاذي الذي منعهم من التعرف على الآخر طوال نصف قرن من الزمان.

ليس هذا بالمكان الذي نقدم فيه دراسة لظاهرة "أدب الجريمة" بالمفهوم السوسيولوجي أو التاريخي/ الأدبي، فهذا يستحق دراسة متأنية طويلة؛ لكن علينا أن نتذكر هنا أن مختلف أشكال أدب الجريمة البولندي، إنما صدر — قبل كل شيء — عن نقص كامل في تقاليد هذا النوع من الأدب وتراثه، ومن هنا ينبغي اعتبار هذا خصيصة ونقطة إيجابية لتشكيل مدرسة جديدة؛ تحبو من أجل أن تشيد لنفسها مكانها بجوار ظاهرة الأدب العالمي؛ وعلى وجه الخصوص روايات "أدب الجريمة" في بولندا.

إن الأبطال في "أدب الجريمة" البولندي المعاصر معظمهم من البوليس السري أو — كما نقول باللغة الدارجة — المخبرين (التحري السري). لكننا لا نكتشف مقترحاتٍ أدبية جديدة في روايات الجريمة، ومعظم الكتب يعود إلى النماذج الأدبية ذاتها المتعارف عليها، وقد اختبرت في ميراث عالم "رواية الجريمة". فـ"الشرطي" تقوم شخصيته بناء على وجود نماذج نمطية مسبقة وفقا للقاعدة الأدبية في "أدب الجريمة" وهي كما يقال - باللغة الإنجليزية - قاعدة "whodunit"[١٣] وهو مصطلح مختصر يعني **"من ذا الذي فعل ذلك؟"**، إنه سؤال يساهم في تعقيد حبكة الرواية المنظمة داخل نموذج وطراز الرواية المثيرة، في الوقت الذي يصبح فيه البطل الرئيسي" شخصية شاندلية"[١٤]. ويمكن لنا الاقتراب أكثر فأكثر في حالة "روايات الجريمة" وأبطالها من رجال البوليس السري (رجال التحري أو المخبرين) كي نكتشف رابطة وثيقة تربط ما بين معظم هذه العناصر شبه/ النموذجية لهذا الجنس الأدبي، مما يحقق نتائج غاية في الإثارة. ولقد تحققت نجاحات كبيرة في العالم فيما يخص "أدب الجريمة" المرتبط بـ"موتيفة" التاريخ على وجه التحديد، بل يصبح هذا النموذج أكثر رواجا وشعبية. وبمقارنة أدب الجريمة البولندي مع أدب الجريمة الأمريكي، فسوف نكتشف — ولا يقع الخطأ هنا على عاتق المؤلفين البولنديين— أن المؤلفين البولنديين يخلقون هذا المناخ العام لروايات الجريمة التي يبدعونها في جوهرها من المناخ العام لبولندا - وتحديدا لما قبل الحرب. ويمكن لنا أن نذكر مقترحين في هذا الخصوص أولهما: رواية **"المجتذب"** للمؤلف "كونراد ت. ليفاندوفسكي — "Konrad T. Lewandowski"[١٥] وهو قد تخصص في كتابة "أدب الجريمة البولندي"، ورواية **"أل كابوني في وارسو"** ومؤلفها "آرتور جورسكي"[١٦]. وهي رواية من "أدب الجريمة" البولندي. هذان المقترحان الروائيان تدور أحداثهما حول وارسو — العاصمة البولندية. أما الرواية الأولى فزمن أحداثها يدور في عام ١٩٢٨ (أي في رحى الأزمة الاقتصادية العالمية بعامين قبل أن تزداد ضراوة في عام تتويجها ١٩٣٠)، والرواية الثانية تدور أحداثها في عام ١٩٣٨ (أي قبل بدايات اشتعال الحرب العالمية الثانية بعام واحد). أما الأولى فنجد ميلَ المؤلف وولعَهُ بمواجهة البطل مع البشر والدائرة التي يعيشون فيها، باسترجاعه أحداثا تاريخية معروفة في التاريخ البولندي، أما الثانية فيقوم المؤلف بغرس تربة جديدة لمناخ درامي له خصوصيته؛ يعكس المناخ العام لضواحي "شيكاغو" في زمن تحريم بيع الخمور أو صنعها. ومن المؤكد أن مجموعة الأبطال المقدمة لا تتوقف فحسب في الرواية الجديدة للجريمة عند "البوليس السري" أو "رجل التحري/ المخبرين"، بل نكتشف فضلا عن ذلك عنصرا إضافيا من العناصر المتعلقة بديناميكية الأحداث الروائية الذي يساعد بدوره على تطوير هذا الجنس الأدبي، ألا وهو كتابة هؤلاء المؤلفين لمغامرات؛ معروفةٍ شخصياتُها بالفعل في أعمال هؤلاء الكتاب من قبل.

من أكثر هذه الشخصيات إثارة في "رواية الجريمة الجديدة البولندية" هي - بلا ريب — شخصية "المدعي العام"، أما العالم المعروض داخل النسيج الروائي، وعلى الرغم من أن الأحداث فيه تدور رحاها في زمننا الحاضر، فإنها تملك في بنيتها الداخلية ملامح الوضع

الاجتماعي المعايش، فالبطل نفسه يتغلغل في عمق فضاء الجريمة ويخترقها، حيث يتحرك من خلالها بخفة ورشاقة ما بين حبكاتها الروائية الاجتماعية ومكائدها؛ وبين التقاليد الخالصة لعالم الجريمة التابع للعصر الفيكتوري.

إن هذا الذي قد تأثر به "أدب الجريمة البولندية" من استفادته من أدب الجريمة العالمية، لم يعد اليوم مجرد هبة من الهبات أو حدثٍ عارضٍ استثنائي؛ بل لقد أصبح ظاهرة تستحق التقييم المنفصل لهذا الأدب، فضلا عن دراسة تأملاتها وانعكاساتها النقدية القيمة والمثمرة في تشكيل حاضر الأدب الروائي البولندي المعاصر برمته؛ وروايات الجريمة بشكل خاص.

ومن أهم ملامح هذا الجنس الأدبي الأخير، يمكن تسميته بـ"**أخلاقيات روايات الجريمة**": فهي من جانبٍ أخلاقيات منغمسة في "الجريمة" ذاتها، وموضوعة وفق مبادئ وأسس تحقيق العدالة؛ وإعلان الانتصار لها. وبهذا المنطوق تصبح شخصيات منفصلة بعيدة عن أدوار الشر، والشجاعة والإقدام، والشعور بالنبل، والإصرار على سعي "رجل البوليس السري" إلى إحداث نوع من التوتر لدى المجرم، بالانتصار عليه وعلى استخفافه بالعالم من حوله، وانعدام الرأفة والرحمة والقسوة والفظاظة التي تدرك بوضوح عند الأول عبر الآخر، ومن الناحية الثانية — تتأكد هنا أخلاقيات الكتابة، وأمانة الكاتب تجاه القارئ.

في فترة مساحة زمنية لا تقل عن عشر سنوات فاصلة؛ ظهرت في العالم أعمال نقدية وثائقية جادة؛ تعلن عن موت متوقع لأدب الجريمة الكلاسيكي؛ بداية من الفيلم، ثم مؤخرا التلفزيون. "(...) وفي نهاية الأمر فإن أعمال الرعب والإثارة، ثم روايات الجاسوسية "ينبغي أن تدخل جميعها القبر".

وربما كان من الممكن أن يحدث أمر كهذا، لو أن القراء قد بدءوا التخلي عن أدب الجريمة. فما تزال "**أجاثا كريستي**" – أشهر روائية في أدب الجريمة في عالمنا المعاصر– تُقرأ أعمالها في مختلف بقاع الكرة الأرضية، وإن أهم أعمالها لا تزال تتواصل بشكل منقطع النظير، وتصدرها دور النشر العالمية بلغتها الأصلية أو المترجمة إلى مختلف لغات العالم. أما "**آرثر كونان دويل**" – الكاتب الذي قد يبدو كاتبًا غيرَ معاصر أو انتهى زمنه – فلا تزال أعماله الروائية تحتل المكانة الأولى في دور النشر العالمية منذ أكثر من قرن من الزمان. فضلا عن ذلك فإنه كلما ظهر في الأفق كاتب موهوب في كتابة هذا النوع من أدب الجريمة، فإن دور النشر تتسارع في نشر أعماله، وتحقق له شهرة وثروة كبيرتين، بفضل التحليل الفطن لهؤلاء الكتاب للحقائق المعروضة التي تؤدي للكشف عن القاتل أو المسئول عن الجريمة. ويعد هذا النوع من التحليل داخل متن "**روايات الجريمة**" في أعمال هؤلاء الكتاب أفضل كثيرا بالمقارنة بالروايات التي تكتب عن المضاربات في البورصة، أو موضوع تصفية أملاك مصنع أسلحة قد توفي صاحبه. لقد لاحظ البعض يوما ما أن "**أجاثا كريستي**" تعد المرأة الثانية بعد السيدة "**لوكريتسيا بورجيا**"(١٧) في التاريخ؛ التي كسبت المليارات من الدولارات بفضل الجريمة؛ مع اختلاف واحد: وهو أن "**لوكريتسيا بورجيا**" قامت بتنفيذ جرائمها

بنفسها؛ أما السيدة **"كريستي"** فلم ترتكب في حياتها أية جريمة قط. كل ما فعلته هو أنها نسجت من خيالها الخصب ما لم يخطر على بال أحد.

والحقيقة النهائية تؤكد أن **"روايات الجريمة"** أو **"أدب الجريمة"** الكلاسيكي في بولندا، لا يزال في أطواره الأولى؛ لكنه سرعان ما يزدهر رويدا رويدا؛ ذلك لأن قراءه أحبوا هذا النوع من الأدب؛ ولا يوجد ما يشيـر إلى أن قـراءَهُ يريدون الافتراق عنه.

الهوامش:

(١) "سير آرثر إجناتيوس كونان دويل – Sir Arthur Ignatius Conan Doyle" **(١٨٥٩ – ١٩٣٠):** اسكتلندي، كاتب روائي ماسوني، المثل الرئيسي لرواية الجريمة أو رواية البوليس السري. وشخصية "شيرلوك هولمز" هو البطل الرئيسي لرواياته. ويشمل إبداعه محاولات في كتابة الشعر فضلا عن بعض روايات الرعب، مكتوبة بأسلوب يحافظ على الأسلوب الأدبي في الكتابة الذي يعكس روح القرن التاسع عشر؛ ويحافظ على الرومانسية القوطية، ونثر "إدجار ألان بو" و"أمبروسى بيرسى".

(٢) "أجاثا كريستى/ ليدي مالووان – Agatha Christie, Lady Mallowan-" واسمها الأصلي "أجاثا ماري كلاريس ميللر كريستى". ومعروفة أيضا باعتبارها "ليدى أجاثا كريستى" (١٨٩٠ – ١٩٧٦): إنجليزية الأصل. مؤلفة رواية الجريمة. وتعد أجاثا كريستى من أشهر كتاب رواية الجريمة في العالم، فضلا عن أنها من أكثر الكتاب ذيوعا وتوزيعًا في العالم. لقد صدر من كتبها أكثر من مليار نسخة باللغة الإنجليزية، فضلا عن مليار آخر من نسخ كتبها مترجمة إلى خمس وأربعين لغة أجنبية. وفي فرنسا بيع حوالي أربعين مليون كتاب. وتحت الاسم المستعار "ماري ويستماكوت – Mary Westmacott" صدر لها بضع روايات اجتماعية، تمتعت بجماهيرية وشهرة. سطرت "كريستى" بقلمها ما لا يقل عن تسعين رواية وعملاً مسرحيًا. تدور أحداث هذه الأعمال الروائية والمسرحية – بشكل رئيسي – في أماكن مغلقة، أما القاتل المبحوث عنه؛ فهو من المؤكد – عند كريستى – واحد من أولئك الذين يسكنون أو يوجدون في هذه الأمكنة. وبالقطع نكتشف أن عددا من حلول الحبكة الدرامية/ الروائية الجديدة – لديها – تعد جزءا لا يتجزأ من تقاليد فنون كتابة روايات "الجريمة"، مما يضمن نجاحها.

(٣) "ريموند ثورنتون تشاندلير– Raymond Thornton Chandler"(١٨٨٨– ١٩٥٩): أمريكي الجنسية؛ مؤلف روايات وقصص قصيرة من نوع الجريمة/ ذات طابع الرواية العلمية. عن العديد من أعماله الإبداعية كتبت السيناريوهات السينمائية. وبفضل "تشاندلير" أضيفت إلى هذا الجنس الأدبي الذائع الصيت (أدب الجريمة)؛ عناصرمن الأدب ذي المرتبة العالية، واحتوت أعماله على مقارنات شعرية.

(٤)"جورج جوزيف كريستيان سيمنون- Georges Joseph Christian Simenon " (١٩٠٣ – ١٩٨٩): كاتب يكتب باللغة الفرنسية، مبدع رواية الجريمة. كان "سيمنون" كاتبا يتسم بخصوبة إنتاجه الضخم. ويملك قدرات إبداعية فريدة حيث كان قادرا على كتابة ٦٠ – ٨٠ صفحة يوميا، وفي أثناء حياته كتب ما لا يقل عن (٤٥٠) أربعمائة وخمسين من الروايات الطويلة والقصص القصيرة. وعلى الرغم من ذلك الكم العددي الضخم؛ فإنه قد حقق نجاحا كبيرًا كان سببا في تحقيقه مكانة كبيرة في العالم أجمع؛ بفضل رواياته البوليسية وبطلها ضابط الشرطة (القوميسار "ماجري").

(٥)"ماي سيووالو" و"بيرا واهلوو" – كاتبتان سويديتان. اشتهرت هاتان الكاتبتان قبل كل شيء بالكتابة الحرة لسلسلة من روايات الجريمة مع خلفية ثرية من المجاميع التي تمثل المجتمع الذي يعيش فيه أبطالهما، ويطلق علي هذا النوع من الروايات: "Roman om ett brott "، (ومعناها الحرفي "رواية المجرمين"). وقد صدرت سلسلة من هذه الروايات في سنوات (١٩٦٥ – ١٩٧٥). بطلها الرئيسي هو "مارتين بيك"، ضابط في قسم الجريمة بقسم الشرطة في "ستوكهولم". من خلال أعمالهما تقوم الكاتبتان السويديتان ذواتَي العقيدة اليسارية السياسية، بنقد نموذج الدولة ذي الطابع الاشتراكي/ الديمقراطي.

(٦) "ماريو جيانلويجي بوزو – Mario Gianluigi Puzo"(١٩٢٠ – ١٩٩٩): كاتب روائي أمريكي من أصول إيطالية. معروف قبل كل شيء بكتبه التي يصف فيها "مافيا" جزيرة صقلية. من أشهر أعماله: "الأب الروحي"، والتي صدرت في عام ١٩٦٩، وفي عام ١٩٧٢ تصبح هذه الرواية فيما بعد موضوعاً لسيناريو فيلم سينمائي يخرجه في عام ١٩٧٢ المخرج السينمائي العالمي "فرانسيس فورد كوبولا" بطولة الممثل "مارلون براندو" و"أل باتشيتو".

(٧) "روث رانديل – Barbara Vine" واسمها المستعار هو "Ruth Rendell" (ولدت في عام ١٩٣٠): كاتبة روائية بريطانية، مؤلفة لروايات تنتمي إلى أدب البوليس السري والأدب النفساني.

(٨) "جو أليكس – Joe Alex" كاتب روائي بولندي وفي الوقت نفسه شخصية أدبية مرموقة في عالم الأدب، في عدد من روايات الجريمة يكون بطله الرئيسي هو رجل الشرطة السري أو (رجل التحري السري)، إنه في رواياته يسرد مغامراته الشخصية. صدرت هذه الروايات التي ظهرت في كتبٍ تحت اسم مستعار هو "ماتشي سوومتـشيـينسكي – Maciej Slomczynski " وتحت الاسم ذاته المستعار أصدر عدة روايات تاريخية من بينها "السفينة السوداء"؛ وهي رواية تتسم بتنويعاتها القصصية المتعددة حيث تتحدث عن قدر طروادي يصعب تحقيقه نتيجة وقوعه في شِبَاكِ مكائد كهنة مصريين، ومؤمرات تقع في ردهات قصور الحكام المصريين؛ ويتوالى وقوع أحداث روايته أثناء رحلته التي يسير فيها نحو الشمال البعيد بحثًا عن مدينة الكهرمان الأسطورية.

(٩) "س.س. فان دين – S.S. Van Din "(واسمه الحقيقي: "ويلارد هانـتيجتون رايت – Willard Huntegton Wright" (١٨٨٨ – ١٩٣٩): ناقد فني أمريكي، وكاتب روايات من أدب الجريمة. أبدع شخصية ذاع صيتها في أدب الجريمة هي شخصية التحري السري "فيلو فانس – Philo Vance"، التي ظهرت للمرة الأولى في كتبه في عام ١٩٢٠ من القرن الماضي، لتنتشر فيما بعد في السينما والتلفزيون.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) "جو أليكس – joe Alex": من مقال تحت عنوان "دومو ساو – وغيرها".

(١٢) "إيريك جرين": من مقال تحت عنوان "بوم الإجرامي".

(١٣) whodunht – مصطلح مختصر من الأصل الإنجليزي: ?Who done it "وتعني بالعربية "من الذي قام بفعل ذلك؟"، وهذا المصطلح يدخل في تكوين مفردات نسيج لغة رواية الجريمة.

(١٤) راجع الهامش ٣

(١٥) "كونراد توماش ليفاندوفسكي – Konrad Tomasz Lewandowski"- (ولد في عام ١٩٦٦): كاتب بولندي يكتب روايات تنتمي إلى الروايات الفانتازية؛ والرواية العلمية؛ ورواية الجريمة. كاتب صحفي، أنهى تعليمه في مجال الفلسفة.

(١٦) "أرتور جورسكي - Artur Gorski" (ولد في عام 1964) درس التاريخ ومهنته صحفي (كان مراسل حرب في الحروب التي نشبت في منطقة البلقان)، مؤلف بضع روايات فى الإثارة والجريمة.

(١٧) "لوكريتسيا بورجيا" أو على وجه الدقة (لوكريزيا بورجيا) (١٤٨٠ – ١٥١٩): ابنة الكاردينال "رودريجو بورجيا" والذي أصبح فيما بعد "البابا ألكسندر الرابع" - بابا الفاتيكان. دارت حول ابنته "لوكريتسيا" الكثير من الأساطير والإشاعات – فقد عرف عنها أنها قاتلة لأزواجها؛ فقامت تحت تأثير أبيها/ البابا بقتلهما الواحد تلو الآخر وهما: "جيوفانني سفوجا"، و"ألفونسو أراجونسكي". امرأة شريرة، عدوانية. كان شقيقها مثلها طاغية دمويا. تمتعت "لوكريتسيا" بجمال ملامحها. كانت "أميرة فراري" وفي قصرها كانت تقوم بتجميع الفنانين والعلماء المشهورين.

دليلك لكتابة

القصص البوليسية (*)

ب. ج. وودهاوس/ت: أحمد خالد توفيق

حقيقة غريبة لاحظها المفكرون، هي أن أخطر الأوبئة في التاريخ انقضَّت على العالم بلا إنذار وفجأة. لم يلحظ أحد قط أن شيئًا غريبًا يحدث حتى نهضوا ذات يوم ليدركوا الحجم الحقيقي للمأساة. في القرون الوسطى مثلاً كانت الحياة هادئة .. الفرسان يتبارزون والراعيات يرعين الخنازير، والإقطاعيون منشغلون في الاستيلاء على الأراضي .. لابد أن هذا كان يوم ثلاثاء عندما مشى ذلك التابع في الطريق بين (ساوثهامبتون) و(ونشستر). فقابل خادمًا لئيمًا فتبادل معه الكلام ثم كما يحدث عندما يلتقي فلاحان، ساد صمت لمدة عشرين دقيقة، وفي النهاية قال التابع:

-"في قريتي جدٌّ جديد سبَّب الكثير من العجب .. إن (بيل) العجوز قد اسود لونه أمس"

- "اسود ؟"
- "اسود حقًا .."
- "بحق القديس (جيمس الكومبوستالي) !.. حيث أعيش صار راعي بقر أسود كذلك"
- "لا تقل هذا .."
- "الحق ما أقول"

صاح التابع:

- "ماذا عساه يحدث هذا؟"
- "ليس بوسعي القول، فأنا غريب هنا"

بعد أسبوع اجتاح الموت الأسود البلاد.

نصائح لابني جون:

نفس الشيء ينطبق على فن كتابة القصص البوليسية الذي اجتاح بريطانيا كالوباء. في البداية لم نر الشر قادمًا .. لكننا الآن منغمسون فيه حتى الأعناق. لابد أنه فيروس معين يجعل أفضل الكتاب يصممون على كتابة القصص البوليسية. المشكلة أنه يصيب أسوأهم

كذلك. هكذا تحولت هذه الجزر العظيمة إلى مستشفى مجاذيب مليئة بمخابيل يقرأ كل منهم القصص البوليسية التي كتبها الآخرون. و٩٩ من كل مائة رواية هراء .. فكرة مقلقة فعلاً..

لو كان لي ابن يريد أن يكتب قصصًا بوليسية، وهو بالتأكيد ما كان سيفعله، فإنني سأنتحي به جانبًا وأشرح له مصاعب هذه المهنة.

سأقول له:

- "(جون) أو (جيمس).. إن هذه المهنة خطرة .. هناك قارئ يتثاءب متربص بك.. تخبره أن سير (جريجوري بولسترود) قتل في مكتبته .. فيقول لك: ومن يبالي بهذا؟.. تخبره أن النوافذ والأبواب مغلقة، فيكون رده: هي كذلك دائمًا .. تخبره أن أصابع الاتهام تشير إلى ستة متهمين فيقول وهو موشك على النوم: لابد أن القاتل واحد منهم في النهاية ؟"

هذه هي المشكلة .. أنت متأكد من أن البطل ولا البطلة لم يرتكبا الجريمة .. لابد أن القاتل ليس (ريجي بانكس) لأنه شخصية مضحكة وأية شخصية مضحكة في قصة بوليسية لا يمكن أن تقتل. لا يمكن أن يكون القاتل هو العم (جو) لأنه طيب مع الكلاب، من هنا تستنتج أن القاتل هو وريث بعيد يحقد على الضحية منذ أربعين عامًا.

من قتل السير (رالف) ؟

لو أنني كتبت قصة بوليسية فلسوف أتجه فورًا إلى الإثارة العظمى. لن يرتكب الجريمة أي شخص في الكتاب .. هذا هو المقطع الأخير من القصة التي كنت لأكتبها في أسبوعين لو أنني مولع بهذه القصص:

سألت المفتش:

- "هل تعني أنك حللت هذا اللغز الغامض ؟.. أنت تعرف من طعن السير رالف بتلك المدية الشرقية؟"

قال لي:

- "نعم"

- "لكنك مكتئب"

- "لأنه من المستحيل تقديم الفاعلين للعدالة .. لقد كانا اثنين .. اثنين من أسود القلوب وأكثرها خطرًا على المجتمع.."

- "لكن ما دمت تقول هذا، فكيف لا يمكنك أن تذيق المجرمين ما يستحقانه ؟"

- "لأنهما ليسا في هذا الكتاب على الإطلاق .. لقد كان المجرمان شديدي الذكاء بحيث لم يتوغلا أكثر من صفحة العنوان .. إن من قتل سير (رالف) هما مستر (ستاوتون) و(هودر)"

تمت

سيكون هذا مثيرًا بالتأكيد. إثارة تفتقر لها القصص البوليسية الحالية.

لاحظ أنني استعملت ما نسميه المخبر المتوسط .. واحد من هؤلاء المخبرين الهواة المقتضبين الذين لهم وجه صقر .. يخيل إلي أن هذا أفضل الأنواع مقارنة بأنواع المخبرين الأخرى:

١- الجاف.

٢- الممل.
٣- الفوار.
وأنا لا أحب هذه الأنواع الثلاثة.

المخبر الجاف عجوز يضع قبعة، ويلبس نظارة من الطراز الذي يثبت على الأنف، ويسعل في أناقة. إنه ممل غالبًا. لكنه ليس مملاً كالمخبر الممل .. إن هذا الأخير هو النوع الذي يكشف عن المجرمين بمعلوماته الواسعة بالسموم وكل شيء .. ويجد المجرم بسهولة اعتمادًا على شكل جمجمته ..

المخبر الفوار اختراع جديد نوعًا .. إنه شاب ذكي خفيف هوايته حل الألغاز .. يحبونه في سكوتلانديارد وأحيانًا ما يهز المفتش (فاراداي) رأسه موافقًا على اقتراحات الشاب. إنه ليس جادًا صارمًا مثل (هولمز) ورؤية الجثة لا تثير فيه إلا ألطف الخواطر. خذ عندك هذا المشهد:

المخبر مبتسمًا: إذن هذه هي الجثة اللطيفة العجوز ؟.. لقد آذوا الوريد الودجي المسكين .. تؤ تؤ .. ماما لن تحب هذا المشهد .. لكنه عمل جميل .. ألا ترى هذا ؟

ليس بالفتى الجذاب، لكنه في كل مكان اليوم، ويؤسفني أن أقول هذا.

أفضل المخبرين هم الذين تجدهم في قصص (إدجار والاس) لأنهم يعملون في سكوتلانديارد .. إن هذا المخبر له خلفية .. يمكنك أن تثق به وتصدقه .. ولو أصر ابني على أن يكتب القصص البوليسية فلسوف أطلب منه أن يعطي البطل سُلطة .. بهذا تكون إدارة الفيش والتشبيه تحت أمره، ولو أراد أن يمنع القاتل من مغادرة لندن فإنه يكلف ٣٠٠٠ شرطي بمراقبة الطرق. صحيح أن القاتل سيهرب لكن لا تقل إنه ليس من الجميل أن تحظى باهتمام ٣٠٠٠ رجل شرطة.

الآن على ابني (جون) أو (جيمس) أن يهتم بنقطة أخرى .. ماذا عن القاتل نفسه ؟

القاتل الأستاذي المجنون:

مجرمو القصص البوليسية يقعون في ثلاث قوائم كلها سخيفة:

١- رجال أشرار من الصين أو الهند .. باختصار من كل مكان عدا لندن، يبحثون عن الجوهرة التي سرقت من معبدهم.
٢- رجال يحملون شهوة الانتقام على مدى ثلاثين عامًا.
٣- المجرم الأستاذي.

بالنسبة للنوع الأول أنصح ابني بأن يجرب كل شيء آخر أولاً.. لقد وصل هؤلاء القتلة لنقطة التشبع.. ثم إن الجنسيات التي تنتج الأشرار قد صارت حساسة هذه الأيام .. اجعل المجرم صينيًا ولسوف يتلقى ناشرك عشرات الخطابات الغاضبة من أمهات صينيات .. الأمر لا يستحق هذا كله.

أما القاتل من الطراز الثاني فغير مقبول .. نحن نعيش في زمن عملي، ولم نعد نؤمن مثل آبائنا برجل يظل حاقدًا ربع قرن.. في عصر الجولف والتنس والتلفزيون يبدو عسيرًا أن يحتفظ شخص بشعور مرير تجاه شيء حدث له عام ١٩٠١.

أما عن المجرم الأستاذي، فإن نفسيته شيء لم أستطع فهمه قط. أفهم شخصية الرجل الذي يريد مالاً فيسمم عمه ويطلق النار على ابني عمه ويزور وصية .. هذا هو البيزنس الحق. يعتمد على قواعد تجارية سليمة. لكن القاتل الأستاذي لا يريد مالاً.. إنه يملك الملايين .. فماذا يريد بالله عليك ؟.. لم لا يتقاعد ؟

لقد قرأت قصة أخيرة عن واحد من هؤلاء اضطر للحياة في بدروم قرب مصرف النهر.. وراح يقطع الخشب في الغابة، ولو حسبت ما يدفعه من مال لرواتب كل الصينيين ذوي العين الواحدة، والمكسيكيين الذين على وجوههم ندوب، وكل الخرس الذين يجيدون قذف الخناجر، فإنك تجد أنه أنفق نحو ثلاثة ملايين جنيه.

كان بوسعه بهذا المبلغ أن يملك يختًا وسيارات ومنزلاً فاخرًا وضَيْعة ريفية وإسطبل خيول. كان بوسعه أن يعيد إحياء الأوبرا البريطانية أو يطبع نسخًا رخيصة من شكسبير. لكنه فضل أن يعيش في هذا الوكر لأنه يريد أن ينفذ جريمة أستاذية .. فلا تعرف إن كنت تضحك أم تبكي.

عرفت ذات مرة قاتلاً أستاذيًا في قصة أدار منظمة كاملة لعدة أشهر، والغرض شق نفق إلى البنك. وماذا تظن كان في البنك ؟... اثنا عشر ألف جنيه !...

اثنا عشر ألف جنيه !... وهو سعر قريب مما أتقاضاه أنا مقابل هذا المقال!..

عامة يا (جيمس) أقترح أن تتجنب هذه الأنواع الثلاثة من القتلة. فكر في القاتل العادي المجنون الذي يمكن أن يهرب بجريمته. قل للرجل الذي يحلم بالانتقام: ماذا لو قتلت سير (رالف) يا عزيزي ؟.. ماذا تفعل في ليالي الشتاء الطويلة وقد انتهى أي مبرر للانتقام ؟

بالنسبة للقاتل الأستاذي نخبره أنه يكافح كي يضيف مالاً لدخله المرتفع بالفعل .. حرام أن يقف في ليلة باردة خارج نافذة غرفة نوم البطل يضخ الغاز، أو يثقب السقف ليسقط منه ثعابين الكوبرا.

لكننا نصفق للقاتل العادي البشري الذي له دوافع بشرية.. القاتل الذي يشبهنا.

الهوامش: ________________________________

(*) هذا المقال منشور في:

P G Wodehouse: About these mysterious stories. In The Pocket Mystery Reader. 4 th ed. Pocket Books Inc. New York. 1943. PP 238-246.

الإثارة في الرواية البوليسية

محمد العبد

١ـ توطئة

تحكي الرواية البوليسية بأسلوب مثير وشائق قصة جريمة؛ هي غالبا جريمة قتل، في ارتباطها بظروف القاتل النفسية والاجتماعية ودوافعه إلى ارتكاب هذه الجريمة وملابسات وقوعها ونتائجها. ظلت الرواية البوليسية منذ القرن العشرين حتى اليوم من الأجناس الأدبية المزدهرة، واكتسبت شعبية هائلة بين جمهور القراء. لقد صار الأدب البوليسي مناسبة لتقاطع مثمر جدا بين الأدب والتحليل النفسي. يذكر إيمانويل فريس E.Fraisse وبرنار موراليس B.Mouralis أن جاك لاكان (١٩٠١ ـ ١٩٨١) قد بنى إحدى أشهر دراساته انطلاقا من "الرسالة المسروقة" لإدجار آلان بو. في المقابل، وربما بصورة أشد إثارة للدهشة، حاول بيير بيار خلال قراءته آجاثا كريستي Agatha Christie (١٨٩٠ ـ ١٩٧٦) تطبيق الأدب على علم النفس التحليلي. والمقصود عنده هو أن يبين أن النص الأدبي يسمح بفهم بعض المفاهيم المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي، بل بإغنائها[1].

وعلى رغم هذه الشعبية الطاغية للرواية البوليسية، فإن بعض الناس والباحثين في علم الأدب يرونها أدبا هزيلا، قليل القيمة، غايته الترفيه والتسلية، لا أدبا قوليا. هذه النظرة إلى الرواية البوليسية تعرفها ثقافات غربية معاصرة؛ كالثقافة الألمانية، كما تعرفها الثقافة العربية المعاصرة أيضا إلى حد كبير. ولعل هذه النظرة هي المسئولة ـ في المقام الأول ـ عن الموقع المحدود الذي تشغله الرواية البوليسية في الأدب العربي المعاصر.

ومهما يكن من أمر، فإن الجريمة هي مثار اهتمام الرواية البوليسية. ولكن بعض الباحثين يرى أن أي عمل روائي عن الجريمة أو المخبر السري أو العمل الشرطي بعامة، هو رواية بوليسية.

ترجع بعض الدراسات الحديثة بنشأة الرواية البوليسية في الثقافة العربية إلى "ألف ليلة وليلة". في الليلة الخامسة والخمسين وما بعدها تحكي شهرزاد أن صيادًا اكتشف صندوقا ثقيلا مغلقًا بجانب نهر دجلة، ثم باعه الخليفة العباسي "هارون الرشيد". يفتح الخليفة الصندوق، فيجد فيه "جثة" صبية ممزقة، فيأمر وزيره "جعفر بن يحيى" بأن يحل له هذا اللغز بالعثور على القاتل في خلال ثلاثة أيام، فإذا فشل في هذه المهمة كان قد عرض نفسه للقتل. يرى هؤلاء الدارسون أن هذه الحكاية هي النموذج النمطي للرواية البوليسية، وأن الفرق الرئيس بين جعفر بن يحيى في هذه الحكاية وبين أبطال الروايات البوليسية الحديثة مثل شيرلوك هولمز، هو أن جعفرًا لم تكن لديه رغبة حقيقية في حل ذلك اللغز، وأن القاتل نفسه هو من حلّ اللغز باعترافه بجريمته [٢].

هذا، وتتفرع الرواية البوليسية إلى فروع عدة، من أهمها ما يلي:

(أ) ما يسمى برواية الجريمة التاريخية historical crime fiction، وهي تدور حول القيادات العامة للحياة الإنسانية؛ فإذا كانت الحياة ـ كما يقول براون-كرايزر - Brown Kreiser ـ هي تعزيز القوى في مجتمع يعمل بعضه مع بعض ويعمل بعضه الآخر ضد بعض، فإن تشبيه ذلك المجتمع بكرة القدم هو التشبيه المناسب. يتعاون أفراد مع آخرين داخل فريق واحد، ويقفون جميعا ضد أفراد فريق آخر. في هذا السياق، تصبح رواية الجريمة التاريخية حكما رسميا على أفعال الناس، وعلى كيفية وقوع التفاعل فيما بينهم بطرق غير شرعية. ويؤتى ـ إذ ذاك ـ بأولئك الذين خرجوا على قوانين اللعبة إلى ضربات الجزاء. رواية الجريمة التاريخية تعنى إذن بتدوين أفعال الناس في الماضي وكيفية تأثير ذلك في الحاضر والمستقبل تأثيرا حسنا أو سيئا [٣].

(ب) رواية المخبر السري detective fiction: ومن سماتها الاهتمام بالبحث عن المجرم والكشف عن ملابسات الجريمة. وهي تضع القارئ في حالة من التشوّق والانجذاب من خلال إشراكه في حل اللغز. ومن سمات هذا النوع أيضا وضوح البعد النفسي للجريمة في مقابل العناية بالوصف التفصيلي لعملية اكتشافها [٤]. ويذكر وليم مارلينج W.Marling أن رواية المخبر السري قد ارتبطت دائما بالاهتمام بالقضايا المعاصرة في الحياة المدنية، لاسيما الاهتمام بالجريمة. بيد أن الجريمة سمة من سمات الحياة الاجتماعية في الغرب لم يعرفها الناس حق المعرفة إلا بعد قيام عدد كبير من المدن في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي، وهو القرن الذي شهد ما يسمى بالقراءة الجماهيرية [٥]. من ناحية أخرى، يرى ل.ل. بانيك L.L.Panek أن رواية المخبر السري نوع من السرد الذي ابتكره إدجار آلان بو E.A.Poe وأنضجه آخرون بعد ذلك، من أشهرهم آجاثا كريستي [٦].

(جـ) رواية اللغز mystery fiction: ولهذا النوع عناصر ثابتة تاريخيا. وتدور حول الإدراك والمغامرة والقوة. وهي أمور يعرفها التفاعل الاجتماعي اليومي[٧]. ويرى بعض الباحثين أن رواية المخبر السري ورواية اللغز، هما ـ في الحقيقة ـ نوعان مترادفان؛ وذلك أن رواية المخبر السري تثير القارئ بجرائم مبنية على اللغز mysterious crimes، وهي جرائم ذات طبيعة عنيفة عادةً.

وتذكر أدبيات الرواية البوليسية عناصر عدة تنهضِ عليها الرواية البوليسية: كالجريمة (التي هي غالبا جريمة قتل) والقاتل (أو المشتبه فيه) والضحية (أو القتيل) وظروف الجريمة (مثل زمان وقوعها ومكانه وأقوال الشهود) والدافع (الذي دفع المجرم إلى ارتكاب جريمته وهو غالبا المال أو الثأر) والشرطة (التي تظهر غير مكترثة) والمخبر السري أو المحقق (ويتصف بقوة الملاحظة ورجاحة العقل، ولكنه يبدو أحيانا غريب الأطوار) ومفتاح حل اللغز (وهو عبارة عن مجموعة الأدلة والآثار التي تقود إلى الحل) والنهاية (وهي غير متوقعة، ويكتشف فيها المخبر أو المحقق كيف كانت هوية المجرم مؤكدة)[٨].

٢ ـ "مقتل فخر الدين" رواية بوليسية

استطاع عز الدين شكري بروايته البوليسية "مقتل فخر الدين" (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩) أن يحقق المعادلة الصعبة بين إنتاج عمل من هذا النوع بعناصره وتقنياته وبين إثبات جدارته بالتعبير عن قضايا المجتمع الراهنة؛ مثل قضية التسلط في محيط العائلة، أو التسلط في محيط الحياة المؤسسية والحياة السياسية بعامة. فخر الدين عيسى هاشم الشخصية المحورية في الرواية يحمل رسالة التغيير ويطالب بحرية التعبير عن الرأي والمشاركة في صنع القرار في الحياة الاجتماعية والسياسية. فخر الدين ابن القرية الذي رحل إلى القاهرة وتخرج في كلية الحقوق والتحق بالخدمة العسكرية الإلزامية وعمل بالمحاماة وتفرغ لخدمة أبناء حي "بين السرايات" الذي عاش فيه، هو نفسه الذي جعل من نفسه وروحه قربانا لتلك الرسالة. أما عز الدين شكري، فقد حمل رسالة أخرى، هي تقديم هذا النموذج من الشباب المصري الذي أراد أن يجعل لحياته وموته قيمة، في قالب روائي بوليسي متطور. يعني هذا من البداية أن الكاتب أراد أن يخرج بروايته من دائرة التكرار الموضوعي والتقني إلى دائرة الرواية البوليسية الأيديولوجية.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها ـ فيما نرى ـ أقرب إلى الرواية البوليسية من نوع "رواية المخبر السري"، وإن اتخذ "المخبر السري" هنا شكل "المحقق". وكيل النيابة (أو المحقق) هو عمر فارس بالسمات المعروفة للمخبر أو المحقق كالذكاء والمهارة والكفاءة والتفاني في العمل. تعرض الرواية حياة فخر الدين منذ ميلاده حتى مقتله. وتصبح مهمة عمر فارس هي التحقيق في حادث اختفاء المواطن فخر الدين. يقع هذا في ظروف إطلاع القارئ في الفصل الأول على حقيقة فخر الدين وأنه قتل برصاصات جنود الشرطة. ويعرف القارئ مع مجرى الأحداث وتواليها أن الدافع إلى القتل هو ما توثق لدى الجهات الأمنية والعسكرية

من نشاطه السياسي طالبا بالجامعة أو عصيانه أوامر قادته مجندا عسكريا وغير ذلك من نشاطاته الاجتماعية والسياسية أثناء ممارسته المحاماة. كان المحقق قد فرغ من ملف فخر الدين في أيام قليلة، ولكنه استشعر أن الأمر يعوزه من الوقت ما يكفي لمعرفة اليقين في لغز اختفائه. ويقوم عمر فارس بدور الراوي، فيحكي تحرياته وما جمعه من أقوال الشهود حتى ينتهي في خاتمة الرواية إلى أن سر اختفاء فخر الدين هو مقتله.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها - كما قلت - رواية بوليسية من نوع "روايات المخبر السري"؛ لأنها - مثلما هي الحال في روايات المخبر السري - تبدأ بالنهاية. لا يجرى الزمان في "مقتل فخر الدين" على الترتيب التعاقبي للأحداث على نحو ما هو معروف عادة في الرواية البوليسية التقليدية، وإنما هو البناء العكسي أو الارتدادي للزمان؛ فالنهاية - وهي مقتل فخر الدين برصاصات جنود الشرطة - تقع موقع البداية، ثم تتوالى الأحداث تعاقبيا: ميلاد فخر الدين في قريته، ثم رحيله بعد وفاة أمه وأبيه إلى قرية أخرى مع مرضعته أم إبراهيم، ثم مرحلة صباه وتعليمه قبل الجامعة، ثم هجرته إلى القاهرة طلبا للدراسة في كلية الحقوق، وما زامن ذلك من نشاطاته الطلابية والسياسية، ثم تخرجه والتحاقه بالخدمة العسكرية، ثم انتهاء خدمته وممارسته المحاماة، مع ما صاحب ذلك كله من أحداث وملابسات وصراعات وتضاربات في أقوال الشهود ببقائه على قيد الحياة أو وفاته على إثر تجربة عاطفية مريرة مع زميلته شيرين، أو على إثر اعتقاله لعصيانه تنفيذ الأوامر العسكرية أثناء أداء الخدمة الإلزامية... إلخ.

توزعت فصول الرواية التسعة على رواة ثلاثة هم: الراوي الكاتب، والراوي الشعبي، والراوي المحقق. بيد أن الراوي المحقق قد فاز بنصيب الأسد في الرواية. انحصر دور الراوي الكاتب ظاهريا في رواية الفصل الأول "الوداع". وانحصر دور الراوي الشعبي في رواية حياة فخر الدين في القرية، وذلك في الفصل الثالث "ماء القلل". وامتد دور الراوي المحقق إلى سائر الفصول.

مقتل فخر الدين هو إذن موضوع الرواية الرئيس، ولكن موضوع الرواية في ذاته لا يعني للقارئ شيئا كثيرا. معنى مقتل فخر الدين يكمن روائيا في طريقة المعالجة؛ أي في جعله موضوعا مثيرا تقطع فيه عين القارئ الصفحات في تشوّق ومتعة. وفاة السيدة "فيرارز" في رواية "مقتل روجر أكرويد" المعروفة لآجاثا كريستي لا تعني في ذاتها شيئا مهما للقارئ. تكتسب الرواية معناها عندما تنسج للقارئ عملا روائيًا بوليسيًا شائقا ومثيرا؛ أي عندما تفتح احتمالات الوفاة على مصراعيها حتى يدخل القارئ عالم السر.

٣ـ الإثارة في "مقتل فخر الدين"

الإثارة Suspense هي روح الرواية البوليسية. وهي - في عبارة أخرى - عمادها أو فكرتها النواة Core tenet[٩]. ويرى فان داين Van Dine أن الرواية البوليسية نوع من أنواع اللعب الذهني intellectual game، بل هي حدث رياضي Sporting event[١٠].

إذا تحولت الرواية إلى صورة أخرى تلخيصية فقدت ما فيها من إثارة، فقدت روحها وصارت موضوعا من الموضوعات. من أجل ذلك ينصح الناس المبتدئين في قراءة الرواية البوليسية بأن يبدأوا بقراءة الرواية ذاتها، لا أن يقرأوا عنها قبل ذلك تحليلات تفسد عليهم الاستمتاع بالحبكة استمتاعا كاملا.

يبحث الناس عن الإثارة، ويجدون متعة خاصة في الروايات البوليسية والأفلام البوليسية. وترتبط هذه المتعة بعمليات تنشيط الخيال، وإثارة التوقعات، ومتابعة الأحداث، والوصول إلى نوع من الفهم. إن هناك متعة معرفية مرتبطة بتلك الروايات والأفلام. إنها تزود المرء بقدر كبير من المعلومات وأساليب التفكير. وكلما كانت الإثارة الانفعالية أكبر وأقوى، كان الشعور بالمتعة أو الارتياح الذي يعقبها أكبر وأقوى[١١]. وترتبط سمة البحث عن الإثارة الحسية بحدوث عمليات تنبيه واستثارة فعلية عند مستوى المخ والخلايا، لاسيما عند ما يسمى بالجهاز الطرفي Limbic system. ويشعر المرتفعون في هذه السمة بأنهم أفضل عند المستويات العليا من التنبيه والاستثارة العصبية. أما المنخفضون في هذه السمة، فيشعرون بأنهم أفضل عند المستويات المنخفضة من التنبيه والاستثارة[١٢].

إذا كانت الاتجاهات اللسانية المعاصرة، لاسيما "تداولية أفعال الكلام" والاتجاهات النقدية المعاصرة، لاسيما "نظرية استجابة القارئ"، قد عرفت للقارئ موقعه في التواصل الأدبي، فإن للقارئ في الرواية البوليسية موقعا خاصا. يرى كل من إيمانويل فريس وبرنار موراليس أنه لا يمكننا اعتبار الرواية البوليسية في الأدب المعاصر مجرد ظاهرة حكائية (على حدود الأدب) أو حصرها في بعدها الكمي (الذي تظهره رفوف محلات بيع الصحف وأكشاك محطات القطار)؛ فهذه الرواية القائمة على التوقع والتحقيق تستجيب - في الواقع - لاهتمامات متجذرة في القراء، وتكشف - بصورة أنفذ من كثير من أنواع النصوص الأدبية - أهمية موقع القارئ في تلقي الكتاب وتكوينه. القارئ يواجه عند التوقع تركيبة من العناصر التي عليه تخمينها والتي تفاجئه دائما في النهاية. والقارئ يتابع التحقيق عبر إحدى الشخصيات في الغالب، فينتقل بين البطء في سير التحقيق ومأزق المنطق الاستدلالي في الاستنتاج والاختصار اللامعين أحيانا، والتداعي المؤكد أو قليل الاحتمال[١٣].

ارتبطت الرواية البوليسية والإثارة إحداهما بالأخرى ارتباطا حتميا. بيد أن تصنيفا للإثارة مما تفتقده الأدبيات في حقل هذا النوع الأدبي. يمكننا من واقع استقراء نصي لرواية "مقتل فخر الدين" أن نقترح التصنيف التالي:

١- إثارة السلوكيات الحركية.

٢- الإثارة اللغوية الأدائية.

٣- الإثارة اللغوية البنائية:

(أ) على مستوى البنية النصية:

- محدودة: بين منطوقين متواليين أو بضعة منطوقات.

- غير محدودة: بين أجزاء مختلفة من النص.

(ب) على مستوى علاقة النص بنص آخر.

يرتبط توزيع أنواع الإثارة ومواقعها من خطاب الرواية بالحبكة، بالمعنى الذي شرحه بول ريكور، وهو أن الحبكة تركيب وتنظيم للمكونات، والأفعال، والمصادفات، والمواجهات المخطط لها، واشتباكات الفاعلين، ابتداء من الصراع وانتهاء بالتعاون، والوسائل المعدّة للوصول إلى الغايات[١٤].

في المقطع الثاني من الفصل الأول تقع **الإثارة السلوكية الحركية** في تصوير الراوي الكاتب فخر الدين في بيته بعد أن أطبق الصمت على المكان إثر انتشار القوة الأمنية فيه: "الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة، النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على ضوء بلا شمس... لا صوت يأتي من الخارج، حتى نقرات المطر الليلي توقفت، حتى بحيرة الماء التي تكونت على السطح الخشبي توقفت عن تسريب قطراتها في المطبخ. وقف فخر الدين في الصالة (يحدق في النافذة المرتفعة)، لا شيء يبدو فيها سوى سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل المجاور. (نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر). من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة، فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ (نظر فخر الدين طويلا إلى المنزل المجاور)" (الرواية ص١١ ـ ١٢). التكرار اللفظي لدوال بعينها فرشت للإثارة إطارا، جعل الإثارة ظاهرة في توقع ما سوف يسفر عنه النظر (أو التحديق) المتكرر مما عساه أن يكون سر ذلك الصمت الغريب. ويدل السياق على أن فخر الدين لم يستدلّ على هذا السرّ، ولم تظهر عليه من علامات الخوف ما يثنيه عن مواصلة النوم: "ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم" (الرواية ص١٢):

الصمت	النظر
"صمت غريب يطبق على المكان والزمان"	"وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة".
"صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى الأشياء"	"(نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور)"
"الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة".	"(أمعن النظر)"
"هذا الصمت مبالغ فيه"	"(نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور)"

وفي المقطع الثالث من الفصل الأول الذي يرسم مشهد مقتل فخر الدين، يخرج فخر إلى الشارع، فيدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماما، وأن الصمت مازال غريبا ومرعبا، وأن النوافذ والبيوت والمحلات قد أغلقت عيونها، ولكن عيونًا أخرى بشرية ترقبه: "عشرات العيون الخبيئة ترقبه وتسلمه بعضها لبعض" (الرواية ص١٣). تثير مراقبة فخر الدين تساؤلات عن هوية أولئك الذين يراقبونه، ولماذا يراقبونه؟ وما يتوقع أن تخفيه

هذه "العيون الخبيئة" له من مصير. وما هي إلا لحظات حتى يدرك القارئ أنها عيون رجال الشرطة الذين اصطادوه بمقتل وهو "يسير وحده في الشارع المقفر!".

أما الفصل الثالث "ماء القلل"، فيروي الراوي الشعبي في نهايته قصة الصراع بين فخر الدين وعمه سليم بسبب خطيئة ليلى ابنته مع الجار رزق. أراد العم أن يتزوج فخر الدين ليلى ليستر عليها من ناحية، ولكي لا يخرج خيره لغيره من ناحية أخرى. لكن فخر الدين لم يقبل، وهدد عمه بأن يخرج إلى الناس ويفضح أمره، "فأقسم العم برأس أبيه لئن فعل ليخنقنّه بيديه الاثنتين، فأقسم له فخر الدين أنه فاعلها إن لم يرجع عن غيّه، فحلف العم بالطلاق ثلاثا أن لن يزوج ليلى من رزق، ثم دفع فخر الدين على السلم. ودخل غرفته وأغلق عليه الباب. فما كان من فخر الدين إلا أن امتطى بغلة وطاف بالقرية كلها وأهلها من ورائه يقص عليهم قصة العم الفاجر، ويظل يعيد القصة حتى آخر الليل" (الرواية ص٥٨-٥٩). هذا الصراع المحتدم بين فخر الدين وعمه، والتهديد المتبادل بينهما، يرجح أن أمرا ما خطيرا سوف يقع لفخر الدين، ويكمل الراوي الشعبي هذه القصة قائلا: "وعندما كان المؤذن يقيم الصلاة، رأى المصلون بغلة آتية من ناحية الغيطان تحمل جسدا ملقى، يسيل الدم من تحت عينه اليسرى على وجنته، ويلطخ جلبابه الأبيض، وفي وجهه ورقبته طعنات غائرة وجروح. نظر المصلون إلى جثة فخر الدين. وكادوا ينكرونها من هول التشوّه فيها، وظلوا يتبادلون النظر فيما بينهم وبين الجسد الملقى حتى طلع النهار" (الرواية ص ٥٩). أما الراوي المحقق عمر فارس، فقال معقبا على ما حكاه الراوي الشعبي: "أمسك الراوي ربابته وشرع في العزف، وكان الصبية ينفضون من حوله شيئا فشيئا. تقدمت إليه وعرفته بنفسي وسألته عن فخر الدين وقصته، (فنظر إليّ طويلا ولم يجب). فأضفت أني أحقق في اختفائه من القاهرة، (فقطب حاجبيه مستغربا قليلا، ثم ابتسم) وحمل ربابته ومضى" (الرواية ص٥٩)، يمكن لهذه السلوكيات الحركية جميعا أن تعني - ببساطة - أن ليس لدى الراوي الشعبي ما يضيفه. ولكن يمكن - في الوقت نفسه - أن تفتح للقارئ أبوابا عدة على الاحتمالات والتساؤلات: هل خشي الراوي الشعبي أن يصرح باسم القاتل، فاستعاض عن التصريح لفظا بالتلميح بهذه السلوكيات الحركية من نظر وتقطيب وابتسام؛ أي أنه بالسكوت عن الإجابة كان قد أجاب، وأن القاتل هو العم سليم وليس غيره؟ أم إنه بالنظر والتقطيب والابتسام والانصراف قصد إلى أن ما رواه بين الناس وسمعه المحقق عمر فارس هو كل ما لديه من قصة فخر الدين؟ أم إنه استشعر في سؤال المحقق إياه مزيدا من قصة فخر الدين حرجا أن يكون خضع لمقتضى تشويق المستمعين، فزاد على روايته ما ليس منها في وقت يطلب المحقق فيه الحقيقة؟

هكذا تشارك السلوكيات الحركية في صناعة اللغز، وتترك للقارئ احتمال مسئولية التأويل.

وأما **الإثارة اللغوية الأدائية**، فهي في الرواية نادرة. وهي نادرة في كل خطاب مكتوب إلا المسرحية. كان الموضع الأهم في هذه الرواية هو قول الراوي المحقق: "صمت

الراوي (يعنى الراوي الشعبي) لحظة. ومدّ بصره داخل قرص الشمس، فرانت حمرة على وجهه، ورقت تعابيره، وراق صوته ونعم، وفاض نور في وجهه، ونطق بصوت مغاير كما لو كانت روح قد تلبّسته" (الرواية ص٤٣). في هذا الموضع اجتمعت السلوكيات الحركية والإثارة الأدائية. لكن الذي يعنينا هنا هو هذا التغيّر في أداء الراوي الشعبي للحكاية كأنما تلبسّته روح أخرى. والسياق اللاحق يشير إلى أنها روح فخر الدين نفسه. الراوي إذن يحكي بأداء فخر الدين الصوتي، فينقل مستمعيه من عالم الحضور إلى عالم الغيبة، من عالم الحقيقة المتعيَّن المحدود إلى عالم الخيال الرحب اللامحدود. في هذه الحال يصبح تغير الأداء - بكل ما ينفتح عليه من تلوينات صوتية تأثيرية وإيقاع وتنغيم ومطل وسرعة في الأداء أو بطء - يصبح وسيلة فعالة لإثارة القارئ وتشويقه إلى ما يأتي من حكي بعده، وأن ما يأتي ذو شأن خاص في مجرى الحكاية، يسمعه المستمعون الحاضرون الآن بصوت فخر الدين وأدائه بعد أن كانوا اعتادوا صوت الراوي الشعبي وأداءه.

أما **الإثارة اللغوية البنائية**، فهي من حيث الكم والكيف الأهم والأكثر فاعلية في لعب ذلك الدور في خطاب الرواية البوليسية المكتوبة. من الإثارة اللغوية البنائية، ما أطلقت عليه اسم "الإثارة اللغوية على مستوى البنية النصية"، وهو نوعان: إثارة محدودة، تقع بين منطوقين متواليين أو بضعة منطوقات. والأخرى إثارة غير محدودة تقع بين أجزاء مختلفة من النص. في الفصل الثالث "ماء القلل" يحكي الراوي المحقق إحدى الليالي التي قضاها فخر الدين في كنف خاله، وقد توفيت أمه: "ظل فخر الدين طوال الليل جالسا يابسا في فراش أمه. في عينه صورة واحدة، وفي قلبه انغرس ناب ذئب" (الرواية ص٣٨).

وفي الفصل ذاته يحكي الراوي الشعبي للناس حكاية فخر الدين: "مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة " (الرواية ص٣٩). وفي موضع آخر من رواية الراوي الشعبي: "عاد فخر الدين إلى منزل أبيه في أول شوال وقد أتمّ الحادية عشرة من عمره وصار صبيا يافعا، بهيّ الطلعة. عاد فوجد أن خاله وزوجته قد حزما حوائجهما واصطحبا عيالهما وهجرا المنزل والقرية" (الرواية ص٤٥). الحكايات السابقة جميعا، سواء على لسان الراوي المحقق أم الراوي الشعبي، تثير القارئ بقوة التوقع لما يأتي من حياة فخر الدين بعد وفاة أمه، ثم ما عساه بفاعل بعد أن هجر خاله يوسف وزوجته الشامية القرية، لاسيما أنه كان شديد التعلق بهما.

في "ماء القلل" أيضا يحكى الراوي الشعبي وقد تلبّس بروح فخر الدين: "فتحت عيني فغشيهما ضوء عظيم، دعكتهما بكلتا يديّ، وأعدت النظر، وما هي إلا لحظات حتى رأيت في النور وجها نقيا كأنه هو النور نفسه.." (الرواية ص٤٣). تثير المنطوقات السابقة فضول القارئ لمعرفة هوية هذا الوجه النقي الذي رآه فخر الدين. وهي إثارة بقوة المفاجأة التي دلّ عليها التركيب "وما هي إلا لحظات حتى...".

وأما الإثارة اللغوية البنائية غير المحدودة، فهي التي تقع بين أجزاء مختلفة من النص، يؤدي التجادل فيما بينها إلى إنتاج ثنائية على نحو بعينه. ولعل من أهم تلك الثنائيات المتجادلة والمثيرة في الرواية ما يلي:

(أ) هنا/ هناك

تنتمي هذه الثنائية إلى عنصر المكان. "هنا" الرواية هو القرية التي ولد فيها فخر الدين وقضى الشطر الأول من حياته، و"هناك" ـ ها هو المدينة القاهرة التي قضى فيها الشطر الآخر طالبا بكلية الحقوق ومحاميا، حتى كان مصرعه. العلاقة بين "هنا": "هناك" علاقة متوترة. إنها العلاقة بين فضاء غلب فيه الدفء والطمأنينة وفضاء غلب فيه التربص والخيانة. بين هاتين النقطتين تولد الإثارة في ترقب القارئ ما سوف يواجهه فخر الدين بانتقاله إلى ذلك الفضاء الجديد وكيف يواصل فيه حمل رسالة التغيير. أما الاستغراق البالغ في حكاية تفاصيل "هنا"، فهو تقنية سردية للتشويق بعناصر الصورة المقابلة "هناك": "هنا كانت أمه تخبئ له الحلوى. هنا كانت أمه تخرج الأطباق ذات الحواف الملونة يوم الجمعة حين تجتمع العائلة للغداء بعد الصلاة. هنا كانت أمه تخرج له صورة أبيه يوم زواجهما وتمسح دمعتين بطرف من طرحتها البيضاء. هنا كانت أمه تصلي جالسة على كرسيها وهي ترمقه بطرف عينها. هنا كانت أمه تقبله وتضمه وتلاعبه وهو يفر منها ضاحكا" (الرواية ص٣٥). تماهى فخر الدين مع ذلك الفضاء العذري وعرف لكل شيء فيه رائحة: "للأرض عند الغروب رائحة. وللماكينة القديمة رائحة القمح المطحون حديثا. ولقمائن الطوب في آخر احتراقها رائحة. ولأقراص الجلّة المتراكمة على سطح البيت المجاور رائحة. وللقشّ على سطح بيتنا رائحة. وللشمس حين تضرب فناء الدار في القيلولة رائحة. وللحقل في أول النهار رائحة" (الرواية ص٤٥).

(ب) الواقع / الحلم

تنتقل الرواية البوليسية أحيانا من حكاية أحداث واقعية إلى أحداث غير واقعية، ويصبح المزج بينهما ظاهرة لافتة للنظر. والقارئ سوف يستثيره بالطبع خروج الرواية في هذه الحال إلى "اللاملاءمة". وهي "لاملاءمة" فنية يقصد بها الكشف عن أبعاد سيكلوجية مؤثرة في سلوك الشخصيات وعلاقاتها بالعالم. يجد الروائي في الحلم متسعا لحكاية ما لا يتسع له الواقع. يصبح الحلم ـ إذ ذاك ـ مكملا لواقع السرد الخاص. في "مقتل فخر الدين" يأخذ الحلم تارة شكل حلم النائم، ويأخذ شكل حلم اليقظة تارة أخرى. وفي الحالتين يلعب الخيال دورا رئيسا. وكان بول ريكور يرى أن الخيال ليس نتاجا للوهم؛ فالأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل "تقوله" فعلا. ويرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل هي أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها؛ إذ يتضمن العمل الخيالي عالما كاملا معروضا أمامنا، "يكشف" الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة. ويقول ريكور: "للخيال القدرة على "قول" الواقع، وفي إطار الخيال السردي على وجه التحديد القدرة على قول الممارسة الواقعية إلى حد أن النص يستهدف قصديا أفق واقع جديد يمكن أن نسميه عالما. ويتخلل

عالم النص هذا عالم الفعل الواقعي لكي يضفي عليه تصورا جديدا أو ـ إذا صح القول ـ لكي يحول صورته"[١٥].

أما حلم النائم، فقد جاء على لسان عمر فارس. بعد أن حفظت قضية فخر الدين بنحو شهرين كان عمر فارس غارقا لأذنيه في قضية مخدرات صعبة ومعقدة. وبعد أن اجتهد لمدة تزيد عن العام في جمع الأدلة الكافية لإدانة المتهمين، فوجئ بسماع النطق ببراءتهم. يقول عمر فارس في إثر ذلك: "وكانت حالتي النفسية سيئة جدا، فعدت إلى منزلي مباشرة، واستغرقت في النوم على الفور حتى دون أن أخلع ملابسي. كنت واقفا عند شاطئ النيل. ربما عند إمبابة أو بعدها بقليل. وكانت الحقول الخضراء تملأ المكان من حولي، وتفصلني عن مدينة القاهرة التي كانت تبدو بمبانيها العالية وضجتها الملفوفة في سحب الغبار بعيدة وغامضة وغير حقيقية. جلست على الأرض الطينية الملاصقة للنهر، وأخذت أرقب الماء في صمت. أرحت ظهري على الأرض الرطبة. كانت مريحة وحنونة وقوية. غفلت عيني لحظة أو أكثر، ثم استيقظت على خرير الماء. رفعت رأسي ونظرت للماء، فلمحت شيئا يتحرك في منتصف النهر. أخذ يقترب ويتضح. كان هو. هو فخر الدين مرتديا جلبابا أبيض وطاقية بيضاء. ويبدو من تحت جلبابه سرواله الأبيض وحذاؤه الكاوتشوك. تملكني الفزع حين رأيته وجمدت في مكاني. اقترب أكثر فلمحت في صدره ثقبا عميقا قاني الحمرة ومتجلطا. اقترب أكثر ونظر إلي. كانت عيناه مغرورقتين بالدمع. وبنظرة حزن قاهرة نظر إليّ طويلا، في عيني، ثم مدّ يده إلى الثقب في صدره، وأخرج رصاصة نحاسية عيار ١٦ مل ووضعها في يدي. ارتعشت. وانقبض قلبي بقوة حين لمست الرصاصة راحة يدي. سال الدمع من عين فخر الدين... كانت ملامحه قد تجمدت على تعبير الحزن القاهر البادي في عينيه... وددت أن أقول شيئا، لكن الرصاصة كانت تحرق كفي كجمرة ونظرة عينيه تملأ المسافة بيني وبينه. مد يديه إلى صدر جلبابه وشقه، فبان الهول في جسده. لحم مهترئ من الثقوب، كأنما اخترقته عشرات الرصاصات. وجروح مفتوحة مثخنة بدماء قانية وسائلة. نظرت إليه في هلع وأنا أتراجع للوراء. ستر جسده بجلبابه، واستدار عائدا للنهر تاركا الرصاصة تحرق كفي المتصلبة عليه. اختفى شيئا فشيئا في الماء. وعندما استيقظت كانت كفي مازالت تحرقني من ملمس الرصاصة" (الرواية ص٢٤ ـ٢٥). يلفت النظر في ذلك الحلم اشتماله على عناصر حقيقية عدة كان الفصل الأول من الرواية قد عرضها للقارئ، مثل جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض والرصاصات التي أطلقها رجال الشرطة على فخر الدين، وكأنما كان عمر فارس أحد شهود العيان لمقتل فخر الدين في ذلك الفصل. وما يحكيه عمر فارس عن تأثره بهول الهيئة التي رأى عليها فخر الدين، وإن كانت في الحلم، إنما نفسره بأن الرواية أرادت أن تجعل من الحلم قوة تحريضية على أن يعاود النظر في قضية فخر الدين التي كان فرغ منها بتكليف من مدير المكتب في بضعة أيام. ويحكي عمر فارس أن ذلك الحلم صادف حصوله على مظروف كبير وصل إليه بريديا بمحتويات مهمة، مثل مذكرات فخر الدين في فترات مختلفة، وخطابات منه إلى أصدقائه، وخطابات من أصدقائه إليه، وخطابات عاطفية

بينه وبين شيرين...إلخ. ويتساءل المحقق: "ماذا يعني هذا المظروف؟ وماذا يعني هذا الحلم؟ ولماذا لم يأتني إلا في ذلك اليوم وبعد شهرين كاملين من إغلاق الموضوع؟ ولماذا لم يأتني هذا المظروف المريب إلا اليوم؟ وما معنى كل هذه المصادفة الهائلة بين الحلم والواقع؟" (الرواية ص٢٦).

أما الشكل الآخر للحلم في الرواية، فهو حلم اليقظة. يحكي إسماعيل أحد أصدقاء فخر الدين للمحقق عمر فارس ما كان يجمع بين فخر الدين وصديقه ناصر الخضري من طموحات وآمال: "حكى ناصر حكايته: المدرسة والمدرسين والدراسة وقهر روحه فيه. والتقت روحه بروح فخر الدين في موسيقى "باخ" التي تملأ عليهما الغار وتنسج خيوطا للعنكبوت على الباب وتفصل المدينة وتبعد ضوضاءها. وتنمو في قلب البيضة حمامة تعلق قلبها على الباب ويطلع لها جناحان جديدان ومنقار. على كوبري طلخا اتصلت الحكاية والأحلام وأعادا رسم المدينة على الجدران. رويا الحلم بالنيل المنتعش ليلا، وأضاءت مصابيح الكوبري شوارع المدينة الجديدة، وخرج ورد النيل من الماء إلى الشاطئ وزرع ونما شجرا وزحف على المدرسة المتهدمة. ونمت طحالب على عتبات الفصول وبنفسج من أشعار محمود درويش على السبورات في مدرسة أخرى في مدينة أخرى. وعلا النيل وروى الشجر والطحالب والبنفسج والحقول التي جاءت من القرى واحتلت الأسفلت. وارتدى فخر الدين وناصر أجنحتهما، وملآ أوراق الامتحانات بأشعار درويش وأشجاره وموسيقى "باخ" وكلمات الإمام الغزالي وخطب الشيخ محمد عبده وحكايات "هرمن هسه" وتأملات سقراط. نقرت الحمامة بمنقارها وأكلت وظهر ريشها وضاق عليها العش فخفقت بجناحيها في الهواء، فأدرك الجهال أنهما بالداخل، فهاجموهما بالكتب والأحبار وماكينات الاستنسل التي يطبع عليها الامتحان... ولما اشتد حصار الجهال للغار وحمي وطيس القتال واستشعر فخر الدين سوء موقفه، التفت لأخيه خلفه فلم يجد ناصرا" (الرواية ص٨١ ـ ٨٢). كانت الصداقة القوية قد جمعت بين فخر الدين وناصر الخضري، ولكن ناصرا خان صديقه. من ثم، يستحضر الحلم قصة الغار المعروفة في السيرة النبوية. لم يكن ناصر صَدِيقا صِدِّيقا مثلما كان الصِّدِّيق "أبو بكر".

كان الحلم في الحالتين حلم التغيير: كان حلم النائم هناك قوة تحريضية على تغيير واقع الأجهزة الأمنية وعلاقتها بالمجتمع ومصائر أفراده. وهنا نرى حلم اليقظة قوة تحريضية على تحقيق الأمل في تغيير البيئة الاجتماعية والأنظمة التعليمية التي عانى منها الصديقان لكي تصبح أعظم نفعا وأقدر على تحرير طاقات الإنسان وإبداعاته. يعني هذا بالضرورة أن حلم اليقظة لم يكن علامة على الهروب من الواقع. إنه بالأحرى علامة على قوة الانشغال بالواقع ومعاناة التفكير في تغييره وإعادة تشكيله. وكان جاستون باشلار يرى أن "حلم اليقظة ينقل الحالم خارج العالم المباشر إلى عالم يحمل سمة اللانهائية"[١٦]. تنبع الإثارة في هذه الثنائية من قدرة الراوي على "تضفير" الواقع بالخيال بما يناسب حبكة الرواية من ناحية، ومن التغيّر في سلوك الشخصيات الثلاث: عمر فارس وناصر الخضري

وفخر الدين من ناحية أخرى: كشف حلم النائم عن المفارقة بين فراغ عمر فارس من ملف فخر الدين في بضعة أيام في المرة الأولى ورغبته الآن في التفرغ لهذا الملف مهما طال الوقت. وكان حلم اليقظة سببًا في الكشف عن مفارقة أخرى بين توحد ناصر مع صديقه فخر الدين في الظاهر وخيانته له في الباطن. ولاشك أن مبالغة المتكلم إسماعيل في إظهار قوة التوحد بين الصديقين أملاً سوف يدعو القارئ - في هذا السياق - إلى طرح السؤال: هل استمر ذلك التوحد بينهما؟ أم أطاحت به ضغوط الواقع ومفاجآته؟

(جـ) القوة/ الضعف

وهي قوة القاتل في مقابل ضعف المقتول. يقف فخر الدين هنا فردا بإزاء مجموع هم رجال الشرطة. هذه من أقوى علامات ضعف الضحية في الرواية، وإن كانت الرواية في سياقات المناظرة أظهرت فخر الدين قويا. كان التخطيط للقتل وتنفيذه عملية جماعية تتسع فيها الإدانة. وعلى رغم أن الرواية بعد فصلها الأول قد بنت الحكاية على اللعبة البوليسية المعروفة في تعدد احتمالات الوفاة، فإن جميع تلك الاحتمالات ينفيها مشهد مقتله جهارا نهارا في الفصل الأول. هي إذن لعبة الشك الذي ينفيه اليقين، أو اليقين الذي ينفيه الشك. ولاشك أن القارئ سوف يستخدم في غمار هذه اللعبة ما يستطيع استخدامه من وسائل المعرفة كالإدراك والاستدلال والفحص والتحقق والمقارنة وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فاليقين في ذلك المشهد هو مقتل فخر الدين على أيدي الشرطة. ولا يعني القارئ - إذ ذاك - إلا أن يشعر في الإخراج السردي للمشهد بالمتعة والإثارة. مشاهد ثلاثة متكاملة ومتجادلة صنعت فصل "الوداع":

-١-

"العجلات الكبيرة الصلبة تهرس الأسفلت النديّ في سيرها الحثيث. يهتز كوبري قصر النيل من وطأة حمولته. تمر قافلة السيارات أمام الأوبرا وفوق كوبري الجلاء. لا سيارات أخرى في هذا الصباح. يملأ طابور السيارات شارع التحرير. ثمة مطب فجائي مغطى بالماء المتبقي من مطر الليل، تهتز العربة بعنف عند المطب، فيترنح الجنود أنصاف النائمين ويفيقون... هدأت السيارة البيجو البيضاء التي تقود الطابور من سرعتها. وتوقفت فتوقفت سيارات نقل الجنود خلفها تباعا...

استأنفت السيارات مسيرتها. عند ميدان الدقي انحرفت السيارة البيجو البيضاء يسارا ومن خلفها سيارتا نقل للجنود، بينما استكمل الطابور سيره في شارع التحرير. في صمت الخامسة صباحا، كانت قطرات الندى تنحدر رويدا رويدًا من أعلى كابينة القيادة على صاج السيارة الزيتي اللون... شد الجنود قبضاتهم على العصي المطاطية المعلقة في أحزمتهم. عند شارع الزيات توقفت العربة الأولى. هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين... وقفت البيجو البيضاء أمام قبة الجامعة حيث تولت أعمال القيادة والسيطرة بالتعاون مع السيارة الجيب المجهزة بنظام التحكم الآلي... طارت الإشارات في الأثير الصباحي تحمل أوامر بسيطة وموجزة... في الجامعة متسع للسيارات.

الأحذية العسكرية الثقيلة تدب على الأسفلت المبلل... الجنود المزودون بالدروع والعصي يقفون صامتين في طابور مربع... تتقدم فرق القناصة القادمة من شارع السودان لتحتل أسطح البيوت العالية في شارع الطوبجي الفاصل بين الدقي وبين السرايات...

-٢-

أخرج فخر الدين رأسه من تحت البطانية. فتح عينيه ثم أطبقهما ثانية... ما الذي أيقظه مبكرا هذا الصباح؟ لا يدري. شيء غريب في جو الغرفة لا يدري ما هو... أدرك فخر الدين أن هناك أمرا غريبا يسبح في هواء الشقة كلها. صمت غريب يطبق على المكان والزمان ويمتد ليشمل الكون كله. صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى الأشياء... الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة. النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على ضوء بلا شمس. ما الذي أيقظني مبكرًا هذا الصباح؟... لا صوت يأتي من الخارج. حتى نقرات المطر الليلي توقفت... وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة. لا شيء يبدو منها سوى سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل المجاور. نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر. من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور. ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم. فتح باب الدولاب الخشبي القديم. مد يده إلى جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض. بحث عن جوربه الأبيض والتقطه. أكمل فخر الدين ارتداء ملابسه... فتح الباب، وخرج.

-٣-

عندما خطا فخر الدين خطوته الأولى في شارع العهد الجديد أدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماما. الجو الذي انسلّ إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه، موجود هنا... صمت مرعب يشل الشارع. السادسة والنصف صباحا في بين السرايات وعم عبده ليس واقفًا... عم سيد الحلاق لا يفتح الراديو. ودعاء الصباح لا يأتي من إذاعة الشرق الأوسط. لا أحد في الشارع. النوافذ مغلقة. أبواب البيوت مغلقة. المحلات الصغيرة والأكشاك مغلقة... أغلقت كل البيوت عيونها وقلوبها واستسلمت لنومها الطويل... عشرات العيون الخبيئة ترقبه وتسلمه بعضها لبعض. مر فخر الدين من جانب مصنع الكوكاكولا متجها إلى شارع السودان. مازال الصمت شاملا، والوجود الخفي مسيطرا، وفخر الدين سائرا... فخر الدين يسير وحده في الشارع المقفر... في تمام السابعة إلا الربع من صباح الأول من شهر أكتوبر. صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميا متفجرا من كل نافذة ومدخل وسطح، متتاليا سريعا متدفقا متصلا نافذا وقاتلا. سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المنساب ساخنا على ردائه الأبيض. اتصل صوت الطلقات متتاليا لدقيقتين كاملتين. أفسح الهواء صدرا لإشارة الصمت فصمتت الرشاشات الآلية. صمت شامل. أطل وجه أحد الجنود من باب بيت مقابل. عبر الشارع مسرعا شاهرا بندقيته باتجاه الجسد الممدد على الرصيف. اقترب في حذر ومال عليه. دفعه بقدمه فقلبه على ظهره. بان

وجه القتيل. دفعه بركلتين متلاحقتين حتى تأكد موته. رفع رأسه إلى من فوق الأسطح وأشار بإبهامه إلى أعلى" (الرواية ص٩-١٤).

المشهد مجموعة من الموتيفات الديناميكية. وقد اشتمل على لقطات ثلاث. واللقطة هي الوحدة الأساسية في بناء السرد، وتتميز بوصف ما تضمّه من عناصر. حركة المشهد ومغزاه لا يحاط بهما إلا بالمقارنة بين اللقطات الثلاث. سوف يسترعي انتباه القارئ ازدحام اللقطة الأولى بالتفاصيل. وسوف يتساءل القارئ إثر ذلك: لماذا كل هذه الحشود والتجهيزات؟ حتى تلقي اللقطة الثانية بالضوء للمرة الأولى على فخر الدين في بيته. هنا يصبح الربط بين هذه الحشود والتجهيزات وفخر الدين متوقعا. وفي اللقطة الثالثة يتحول التوقع إلى المفاجأة المحزنة المخزية في آن معا: أحكم الضباط والجنود قبضتهم على أرض الميدان، وهيأوا للقناصة على أسطح البيوت اصطياد الهدف، كأنما هي الحرب الشعواء: "سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المنساب على ردائه الأبيض".

لقد كان التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية من علامات المشهد. الوجه الآخر للجدل بين القوة والضعف هو الجدل بين زمن فعلي وآخر، أو بين نوع جُملي وآخر، أو بين درجة من سرعة الإيقاع وأخرى... إلخ. بيد أن اللافت للنظر مما نعده من ظواهر التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية في هذه الثنائية بخاصة، هو الانتقال المفاجئ بين جملتين متواليتين تطول إحداهما طولا زائدا وتقصر الأخرى قصرا زائدا، وهو انتقال مفاجئ يحكي نظيره بين القوي قوة زائدة (رجال الشرطة) والضعيف ضعفا زائدا (فخر الدين):

- "وتوقفت فتوقفت سيارات نقل الجنود خلفها تباعا. دقائق من الانتظار".
- "هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين".
- "تتسلل في حرص فصائل منهم في شارع العهد الجديد. على سلالم المنازل القديمة".
- "نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور ثم ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم".
- "الجو الذي انسلّ إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه. موجود هنا".
- "الماء راكد في وسط الشارع. لا يتحرك".
- "يشعر بالمسافة بين موضع قدمه وموضع الخطوة القادمة. يخطوها".
- "انحبست أنفاسه لحظة وانتظر لم يستدر".
- "صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميا متفجرا من كل نافذة ومدخل وسطح: متتاليا سريعا متدفقا متصلا نافذا، وقاتلا".
- "أفسح الهواء صدرا لإشارة الصمت فصمتت الرشاشات الآلية. صمت شامل".

إذا كنا نميّز النمط من تكراره في المكان والزمان بعدد كاف من الحالات، فإن الحالات العشر السابقة في مشهد واحد صورته صفحات ست ينبغي لها أن تمثل نمطا تركيبيا بعينه لم تعرفه إلا هذه الثنائية.

(د) المثالية/ الواقعية

ترتبط هذه الثنائية بنظرة الشخصيات الروائية إلى العالم. الجدل بين طرفي الثنائية بلغ في الرواية درجة الصراع الأيديولوجي بإزاء قضايا تربوية واجتماعية وسياسية. يمثل فخر الدين الطرف الأول من الثنائية، وتمثل شخصيات أخرى عدة الطرف الثاني، مثل: العم سليم، والدكتور سعيد أستاذ فخر الدين في كلية الحقوق، ووالد شيرين الذي رفض فخرَ الدين زوجا لها، والرائد عصفور، والقائد القاضي في فترة تجنيد فخر الدين العسكرية. يقع هذان الطرفان على طرفي نقيض. اختلف فخر الدين معهم في الرأي ودخل مع بعضهم في مناظرات حادة، يقرع فيها الحجة بالحجة. ولا شك أن القارئ سوف تستثيره مثل هذه المناظرات التي تنطلق بين يديه بين من لا يملك إلا الكلمة ومن تدعمه سلطة اجتماعية أو سياسية. من أهم المناظرات التي تكشف عن طبيعة العلاقة بين طرفي هذه الثنائية هذه المناظرة بين القائد القاضي العسكري وفخر الدين:

ـ أنت متهم بعصيان أوامر القائد في ميدان المعركة، وبتحريض زملائك الجنود على العصيان، هل تقر بارتكاب هذه الجرائم؟

ـ أنا لم أحرض أحدا. لقد رفضت المساهمة في عملية قتل جماعية. ولما سئلت عن السبب أجبت.

ـ إذن أنت معترف بعصيانك للأوامر.

ـ أنا مقر بعصياني لأمر التحرك إلى حفر الباطن.

ـ هل تعرف عقوبة هذه الجريمة؟

ـ هذه ليست جريمة.

ـ هل تعرف عقوبة هذا العصيان؟

ـ لا.

ـ الإعدام رميا بالرصاص.

ـ...

ـ هذه خيانة عظمى.

ـ أنا لم أخن أحدا.

ـ ورفضك التحرك؟

ـ التحرك لحفر الباطن هو الخيانة بعينها.

ـ التحرك لحفر الباطن كان أمرا عسكريا يا جندي.

ـ كونه أمرا لا يجعله حقا.

ـ ليست مهمتك أنت أن تحدد الحق من الباطل.

- أنا لم أحدد شيئا لأحد. أنا رأيت الحق حقا فاتبعته. ورأيت الباطل باطلا فاجتنبته.

- وهل من الحق أن تعصي أمر قيادتك في ميدان حرب؟

- أمر قيادتي باطل، وهذا ليس ميدان حرب.

- كيف لا يكون ميدان حرب؟ وفيم كل هذا القتال إذن؟

- هذا القتال أنتم المسئولون عنه.

- نحن المسئولون عنه؟ هل نحن الذين جعلنا العراق يعتدي على الكويت؟

- هذه سياسة. وأنا لم أشترك في السياسة من قبل كي أتحمل الآن عواقبها.

- ماذا تقصد؟

- أقصد أنكم أنتم المسئولون عن السياسة. أنتم وحدكم. لم تسألوني من قبل عن رأيي. لم تستشيروني. ولم أشترك معكم في قرار. أنتم تفعلون ما تشاءون. ومن ثم فليس من حقكم أن تحملوني تبعة أفعالكم.

- ولكنك مواطن في هذه الدولة. أنت لا تعيش وحدك في الفراغ. أنت مواطن في دولة لها مصالح وسياسة. ولا يعقل أن تنتظر الدولة موافقة الأفراد واحدا واحدًا لكي تأخذ قرارا.

- أولا أنا لست مواطنا. أنا رعية. المواطن يشارك في إدارة وطنه. وأنا لم أشارك. وبالتالي لا أتحمل مسئولية أخطاء من أدار. المواطن له حقوق وعليه واجبات. وأنا لم أسمعكم تتحدثون عن الوطن إلا ساعة تقديم الواجبات فقط. المواطن عضو في جماعة، لها مصالح مشتركة، ولكنكم تخضعون الجماعة ومصالحها لمصلحتكم أنتم وتجعلون منها مجرد رعية لأوامركم. أنا لم أخترکم وليس بيني وبينكم عهد كي أصونه. ثانيا الدولة ومصالحها التي تتحدث عنها ما هي إلا سياستكم أنتم ومصالحكم أنتم. وهي تقود إلى الحرب وإلى الخراب مثلما ترى. وليس لكم أن تخضعوا الناس لمصائب تجنون أنتم من ورائها المصالح.

- أليست مصلحة الجميع في ردع المعتدي؟ في إقرار العدل؟

- العدل كل لا يتجزأ. ولا يمكن أن تقيم العدل في دار وتترك الظلم في بقية الديار سائدا. إن كان الموضوع موضوع عدل، فلنبدأ بإقامة العدل في كل مكان وعلى قدم المساواة. (الرواية ص١٨٨- ١٩٠).

هكذا تجري المجادلة التي اقتطعنا منها هذا الجزء ليكون بيِّنة على سائر الأجزاء في طبيعة موضوعاتها ونهجها في المبادلة والتبرير والتدعيم وقرع الحجة بالحجة في قوة وحرارة، ينطلق فيها القاضي من مكانته الاجتماعية والسلطة السياسية التي يمثلها، وينطلق فيها فخر الدين من خلفيته التعليمية وهو طالب القانون المتخرج في كلية الحقوق ومن قيمه التي نشأ عليها في قريته ومبادئه التي تبناها واتخذها طريقا في الحياة. كانت جذور فخر الدين الريفية ممتدة إلى أعماق قناعاته حتى دعمتها دراسته للقانون. ابن القرية - كما يقول كل من جورج لاباساد ورينيه لورو - يؤسس تنظيمه الاجتماعي على مبدأ المشاركة الكلية للأفراد. كل عضو في المجتمع مرتبط ارتباطا عضويا بالآخرين. أما ثقافته - وهي شفهية أساسا - فتتميز

بالأهمية التي تأخذها الأسطورة والتكرار والدوران"[١٧]. لا شك أن فخر الدين يمثل في هذه المناظرة وجهة نظر كثيرين من عامة الشعب والأحزاب السياسية. ولا شك أن القارئ سوف تثيره هذه المناظرة القوية التي يعد دخول فخر الدين فيها طرفا ضربًا من المغامرة لم يكن يملك فيها شيئا إلا يقين الحق في مقابل خصمه الذي كان يتظاهر بفهم الواقع والإحاطة بلعبة السياسة التي لا يحكمها عادة معيار الصواب والخطأ قدر احتكامها إلى معيار المصلحة. كثيرون ممن عرفوا فخر الدين أثناء الدراسة الجامعية أو ممارسة المحاماة وصفوه بالمثالية. وتدلنا الرواية على أنها لم تكن مثالية المبادئ النظرية، بل مثالية الممارسة والسلوك والعمل الفعلي. كان فخر الدين في نظر هؤلاء إذن مثاليا يوتوبيًا. يبين بول ريكور أن اليوتوبيا تتسرب إلى جميع مجالات الحياة الاجتماعية؛ وذلك أنها الحلم بصيغة أخرى للوجود العائلي، وطريقة أخرى في امتلاك الأشياء واستهلاك الخيرات، وكيفية أخرى في تنظيم الحياة السياسية[١٨]. يمكن أن نرى وجهات نظر فخر الدين في المناظرة السابقة وفي الرواية بأسرها من منظور آخر؛ هو منظور "أخلاق العناية ethics of care". وهي فلسفة أخلاقية ليست مثالية خالصة أو غير عملية، بل هي قيمة وممارسة على حد سواء[١٩]؛ وذلك أن فخر الدين ينطلق في نقده الواقع من ثوابت دينية ومبادئ حقوقية في وقت يرى الناس ضياع أملهم في مجتمع الرخاء والمساواة وحرية الرأي والعدالة في توزيع الثروة والعمل والأجور شاهد إثبات على تمتع فخر الدين بالشجاعة الشخصية والحس القوي بالواقع.

أما **الإثارة اللغوية البنائية** على مستوى علاقة النص بنص آخر، فتنحصر في دائرة انفتاح الرواية في بعض السياقات والمواقف على شفرة لغوية خارجية ارتبطت بتجربة إنسانية أخرى معروفة في الثقافة. كان ميخائيل باختين قد عالج ذلك تحت معيار "الحوارية"، كما عالجه النقد التشريحي ولسانيات النص تحت معيار "التناص". النص فيهما ليس ذاتًا مستقلة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. كان الكاتب قد وجد في شعر محمود درويش وأمل دنقل وأحمد عبد المعطى حجازي بعدًا إنسانيا ودراميا طاغيا، فاقتطع من أشعارهم مقطوعات صدّر بها الرواية والفصول، بل اقتبسها في سرد الراوي المحقق ورسائل فخر الدين ومذكراته. هذه الاقتباسات تلعب دورا فعالا في تعزيز الاعتقاد في جدوى الرسالة التي حملها بطل الرواية وأنّ له أن يدخل في زمرة هؤلاء الشعراء أصحاب القضايا الإنسانية في التاريخ الأدبي المعاصر. بيد أن ما نراه هنا أقوى اتصالا بالإثارة في الرواية البوليسية هو هذا الشكل من التناص الذي تذوب فيه التجارب المعروضة في الرواية وشفراتها اللغوية في تجارب سابقة معروفة، من أجل استثارة وعي القارئ والتأثير في أفق توقعاته واستجابته للخطاب الراهن. لقد عرضت الرواية على لسان الراوي الشعبي لميلاد فخر الدين ونشأته وما مرّ به من أحداث مهمة في صباه وشبابه في شفرة لغوية تحيل إلى نظائرها المروية في السيرة النبوية. قال الراوي: "مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة، فانتقل عمه وزوجته التي هي خالة فخر الدين للمعيشة في منزل أبيه الكبير.. وهذا البيت من أكبر بيوت البلد وأعرقها. وكان جده هاشم شيخ البلد وكبيرها... وكان للحاج هاشم تجارة... أما

المرأة المسماة أم إبراهيم فهي مرضع كانت عائشة قد أحضرتها... في آخر الشرقية على حافة الوادي الأخضر والصحراء، خرج فخر الدين يهشّ بالعصا على الغنم... خمس سنوات قضاها فخر الدين في كنف أم إبراهيم مرضعته ومربيته. وفي صحبة الغنم والصحراء، تهذبت طباعه ونقت نفسه وسمت مراميه... وأخبرني أن اسمه الشيخ عمر... وقال لي إنه سيكون لي شأن عظيم، فاحمر وجهي من الخجل، فربت على كتفي ثانية وقال: لا تخجل، بل ارتجف من الوجل ومن هول الأمانة، فوجمت..." (الرواية ص٣٩– ٤٤). وفي إحدى أوراق فخر الدين الخاصة يقول عن قريته التي ولد ونشأ فيها: "يا أحب أرض الله إلى قلبي، ما هجرتك إلا مكرها" (الرواية ص٤٥).

لقد أرادت الرواية أن تستمد من قوة المتناصّ في الثقافة قوة إضافية. وما استدعت الرواية "هنا" و"الآن" هذه التجربة الفريدة وما ارتبطت بها من عبارات في حياة الرسول (ص) إلا أن تكون قد وجدت فيها ما لم تجده في غيرها من عبقرية احتمال الرسالة للناس.

إذا كان الصراع بين الخير والشر هو القضية الكبرى للرواية البوليسية التقليدية، فإن عز الدين شكري قد خرج بروايته "مقتل فخر الدين" عن هذه الدائرة المغلقة ليفتح للرواية البوليسية العربية فضاء جديدا رحبا على ما تعتمل به حياة الناس اليومية من هموم ومشكلات اجتماعية وسياسية. وإذا كانت هذه القراءة الأولية للرواية قد انصرفت إلى تحليل سياقات الإثارة بوصفها روح الرواية البوليسية، فقد جعل عز الدين شكري الديناميكية اللغوية - من حيث هي التغير على مدار الوقت - روح الإثارة.

الهوامش:

(١) انظر: فريس، إيمانويل - موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب. ترجمة دكتور لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ (فبراير ٢٠٠٤) ص١٦٢.

(2) From Wikipedia, the free encyclopedia. http://en. Wikipedia. Org/wiki/Detective fiction. pp. 1-13,pp.1-2.

(3) Brown, R.B – Kreiser, L.A; The detective as historian: History and Art in historical crime fiction. Bowling Green State Uni. (2000) p.1.

(4) Ott. Volker: Der Kriminalroman. In: Heinrich Otto (hrsg.): Formen der Literatur. Stuttgart (1991) SS: 217-223, S:217.

(5) Marling, William: Detective Novels: An Overview.

بحث منشور على شبكة المعلومات الدولية:

http.:// www.detnovel. Com/ p.1.

(6) Panek, L.L.:An Introduction to the detective story. Bowling Green State Uni. (1987) P.6-8.

(7) Kelly, R., Gordon: Mystery Fiction and Modern Life. Uni. Press of Mississippi. (1998) p.1.

(8) Ott, Volker: Der Krimenalroman, op. cit. p.218.

(9) Detective Fiction, op. cit. p.5.

(١٠) المرجع السابق ص٦.

(١١) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ (مارس٢٠٠١) ص٣٦٢.

(١٢) المرجع السابق ص٣٦٤.

(١٣) فريس، إيمانويل ـ موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة. مرجع السابق ص١٦١.

(١٤) ريكور، بول: الحياة بحث عن السرد. مقال في: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٣٧ ـ ٥٥، ص٤١.

(١٥) فانهوزر، كيفن: أسلاف فلسفة ريكور في "الزمان والسرد". مقال منشور في كتاب: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٥٧ ـ ٨٥، ص٨١.

(١٦) باشلار، جاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت (١٩٨٤) ص١٧٠.

(١٧) لاباساد، جورج ـ لورو، رينيه: مقدمات في علم الاجتماع. ترجمة هادي ربيع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ (١٩٨٢) ص١٣١.

(١٨) ريكور، بول: من النص إلى الفعل. ترجمة محمد برادة وحسان بورقية. عين للدراسات والنشر ط١ (٢٠٠١م) ص٣٠٦.

(١٩) انظر في تفصيل ذلك:

هيلد، فيرجينيا: أخلاق العناية. ترجمة دكتور ميشيل حنا متياس. سلسلة عالم المعرفة. الكويت ط١ (أكتوبر ٢٠٠٨م) ص١٣ـ ١٤.

التوظيف الدلالي للجريمة
دراسة مقارنة بين
«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح
و«الغريب» لـ: ألبير كامو

بوجمعة الوالي

الروايتان – في تماثلهما المقلوب – يتقاطع فيهما البطلان؛ حيث تبدو أهمية هذا التماثل في تحديد موقف "Meursault" و"مصطفى سعيد"[1] من الآخر "الضحية"؛ فإذا هي التي يتحرك ضمنها كل منهما. "ميرسو" يقتل بدافع الرّغبة في إلغاء الآخر وإزالته كطرف في المواجهة، حتّى يستحيل هذا الأخير – وهو المقيم – طرفًا يصارع من أجل الحقِّ في الحياة، فوق الأرض التي يملكها. أمّا "م.سعيد" – وهو الدّخيل – فلا يقدم على قتل "جين مورس" إلاّ ليثبت ذاته من خلالها، بعيدا عن نيّة تدميرها والرغبة في إقصائها من حلبة المواجهة. إن البحث عن إيجاد تفسير لفعل القتل، يجرّنا إلى استنطاق "المسكوت عنه"، كي تتكشّف لنا الغاية من القتل، وتتجلى خلفية "م.سعيد" في كسر الكبرياء الحضاري الأوروبي. يتّفِق – مرة أخرى– "كامو" و"الطّيب صالح" في تشكيل الظرف "الزّماني/ المكاني" على هيئة العامل المهيِّج لارتكاب الجريمة، وتوظيفه معادلا فنّيًا لصاحب الأرض. إن المساحة الفضائية التي يتحرك داخلها البطل في رواية "الغريب"، أرض تكاد تشتعل تحت سماء تبدو وكأنها تمطر نارا:

... La chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel." (2)

تتجلّى أهمية الشمس، من خلال توظيفها الرمزي في رواية "الغريب"، كعامل فاعل في أهم حدث داخل الرواية: حادثة قتل "ميرسو" للعربي. فقد أصبحت هذه الشمس طرفا ثالثا في الصراع: ميرسو / الشمس / العربي؛ فبطل "الغريب" يتقدّم إلينا – من بداية أحداث الرواية – في صراع مع هذه الشمس الإفريقية التي وظِّفت توظيفا رمزيا؛ لتكون "خاصّية، لازمة من لوازم المناخ الإفريقي، والمعادل الموضوعي لصاحب الأرض"[3]، فقصة "ميرسو" مع الشمس، بدأت حين كان يتأهّب للسّير خلف جنازة والدته:

Autour d'elle, les quatre hommes. Derrière, le directeur, moi-même et, fermant la marche , l'infirmière déléguée et M.Pérez. Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement... J'étais surpris de la rapidité avec laquelle le soleil montait dans le ciel.(4)

وبهذه الكيفيّة، تقترن هذه الشمس – في وعي ولاوعي "ميرسو"- بالموت، كعامل منبِّه يهيِّج أعصابه ويدفعه إلى القتل، حتى أصبحت ذريعة اتّخذها تبريرا لجريمته. ومن الأسباب التي أوحت إليه بفعل القتل، لتصبح "الشمس هي السبب":

Je me suis levé et comme j'avais envie de parler, j'ai dit, un peuau hasard d'ailleurs, que je n'avais pas eu l'intention de tuer l'Arabe. Le président à répondu … qu'il serait heureux, avant d'entendre mon avocat , de me faire préciser les motifs qui avaient inspiraient mon acte. J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. Il y a eu des rires dans la salle. (5)

"شمس" بطل الغريب، لم تكن إلاّ شمسا عربية، علّق على أشعّتها "فأس النبي إبراهيم"، بعد أن هدّم (الصنم) العربي الذي عمّق غربة العنصر الأوروبي الدخيل. "ميرسو" يدرك جيّدًا أن تصريحه هذا، محط سخرية وإثارة للضحك، لكن "ميرسو" وحده يعرف أن هذه الشمس – بتوابعها: المدية والعربي والرمل – معادل موضوعي لحدث تاريخي، زحفت فيه الحضارة العربيّة وانتصرت على حضارة "ميرسو" الأوروبية في عقر دارها. إنه يريد أن ينتقم لعار انهزامه الحضاري القديم، فـ"المدية، السلاح التّقليدي للعربي، بنصلها المرهف، بشكلها المختصر الرقيق عادت إلى يد العربي، ظهرت في يده فجأة: التاريخ يتغيّر، ميرسو لم يشهد أبدا عربيا في يده مدية. لكن ميرسو سمع، ميرسو يعرف قبل أن يولد، ميرسو والإسبان والفرنسيون والطليان وجميع اللاّتين، يعرفون أن المدية في يد العربي تغيّر التاريخ في أوروبا...المدية بيد العربي إشارة إلى الخطر على أوروبا."(٦) الآن "ميرسو" يعي أنه يواجه طرفا تعدّدت عناصره: الشمس، المدية، العربي، الرمل؛ لتلتحم وتنصهر كقوّة تجابه الدخيل بما تذكِّره به، من سيادة صاحب الأرض الحضارية عبر التاريخ، المدية بيد العربي، قد تحوّلت – في ذهن غريب "كامو" – إلى سيف تحت تأثير أشعّة الشمس الحارقة:

La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. (7)

فـ"ميرسو" الآن، مفزوع أمام هذا الخطر الذي يواجهه، خطر المدية التي تشكّلت سيفا؛ فأصبح يهدد الوجود الأوروبي، فوق أرض عربية. إن شبح "السّيف" في قبضة العربي مشهد رمزي لذلك الإرث من الانتصارات، وتلك السِّيادة الحضارية العربية على الأمم الأخرى. وبالقدر الذي يكون فيه هذا السيف رمزا لفخر العربي واعتزازه بأبّهته الحضارية،

يصبح عامل تذكير لـ"ميرسو" – ومن ورائه الأوروبيون – بعار انهزامهم وتخلفهم الحضاريين في زمن مضى:

Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement , le glaive éclatant jailli du couteau toujours face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux.(8)

وإزاء هذا الوضع، ينبغي لبطل "الغريب" أن يتّخذ موقف "الملدوغ من الجحر"، وأن يحتاط لهذه الحضارة – حتى وهي رميم – يلغيها، يكتم أنفاسها، يقتلها حتى في وضعها الأفقي، الثّابت(٩):

C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé,... j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfon- çaient sans qu'il y parût.(10)

يسدل الستار على فاجعة قتل العربي برصاصات مسدس أصرّ "ميرسو" على أن تكون خمس رصاصات مثبّتة في جثة هامدة. فإذا كان لتوظيف "العدد" دلالة رمزية في هذا المشهد فقد تتكشّف هذه الدلالة – بعد استقراء المسكوت عنه – على ما يكون هو الآخر، معادلا موضوعيا للعربي المحصّن وراء "قواعد إسلامه الخمس"(١١). الآن "ميرسو" قد اطمأنت نفسه، وتبدّدت من حوله الشكوك التي صوّرت له العربي زاحفا على أوروبا "بأرواحه" الخمسة. وبهذه الطريقة، يكون "ميرسو" قد ألغى العربي، صورة وحضارة:

J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et - pour être sûr que la besogne était bien faite - j'avais tiré encore quatre balles , posément ,à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte.(12)

لحظتها، يمكن لـ"غريب" كامو"، أن يرتاح بعد أن تأكد من إنجاز مهمته (الحضارية) التي لا يستقيم "عودها" إلا إذا انغرس في جثة الآخر. حضارة قائمة على فلسفة الإلغاء والاستقواء من دماء من يفرض عليهم "قانون" التحضر.

ما بقي لـ"ميرسو" – بعد أن حسم أمره وحدد علاقته مع الشمس – غير البحث عن الوجه المقابل لهذه "الشمس". وهكذا يصبح "الظل" ملاذا يفتقده بطل الرواية، و يتخذه درعا يحتمي بها من أشعة الشمس التي تحولت إلى سيوف تهدد وجوده الدخيل على أرض مستلبة:

.(... Retrouver l'ombre et son repos)(13)

"ميرسو" قتل، فأصبح، بعد جريمته، محكوما عليه بالموت هو الآخر، مثل "م.سعيد" تماما، بفارق بسيط في طبيعة هذا الموت: "ميرسو"، تقسو معه المحكمة فيشنق، لكنها (ترحم) "م.سعيد" فينساق طائعا إلى النهاية؛ لينتحر. الأول، يجد في السجن، ظله وراحته ونهايته. أما الثاني – وهو "الجنوب الذي يحن إلى الشمال والصقيع"(١٤) – وما دام قد حرم

الموت الذي كان يريده في الشمال- يبحث عنه هنا، في "جنوبه" فوق أرض "شمسها"، سليلة "شمس" ميرسو": شمس تكاد تحرق ظلها "حتى يئن الحجر ويبكي الشجر ويستغيث الحديد."[١٥] فالظل في أرض "م.سعيد" يلتهب، وعليه أن يستغيث بماء النهر ليغرق فيه. هذا الغرق المعنوي، فيه من الدلالة ما أوحى لبعض النقاد فكرة تحلل ذات "م.سعيد" في نهر النيل — استنادا إلى اختفاء جثته — لتبعث من جديد في رحم هذا النهر الذي يهب الحياة "...و لعل مصطفى سعيد أراد أن يتطهر هو أيضا من آثامه الفكرية والجسدية في هذا النهر المقدس لأنه مصدر الحياة التي تدب على شطآنه ولعل مصطفى سعيد أراد أن يبعث ويعود إلى الحياة بعد امتزاجه بالنهر...ليكون نورا جديدا ينتشر في الأرض الإفريقية ..."[١٦] لكن هذا الرأي- على ما يحتمله من صواب — يتحرك في الاتجاه المعاكس لرغبة "م.سعيد" الذي يريد أن يموت "مثل الغزاة الفاتحين" فوق الأرض الأوروبية: "م.سعيد" أصبح الآن نتاجا للغرب ورمزا دالا على فئة من الشباب السوداني، التي تمثلت الثقافة الأوروبية فتشكلت بها إلى حد التحلل، بعد طمس معالم أصالتها؛ لتصبح فيما بعد، عنصرا دخيلا على الأرض الأم، وتصبح علاقتها بهذه الأرض، علاقة تباين واغتراب. ولذا فإن "م.سعيد" يرفض أن يموت بأرض تسلبه مجد موت الغزاة الفاتحين، فيختار — و هو في كامل وعيه — الفناء في النهر، رمز الحركة الدائمة المولدة للحياة. ولهذا النهر خصوصية الجري باتجاه الشمال مثل "م.سعيد" و"الراوي" في موسم "هجرتهما" إلى الشمال.

فالنهر هذا، هو أنجع وسيلة لحمل جثة "م.سعيد"[١٧] هناك إلى الأرض التي رغب الموت بها "والنهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية، يجري نحو الشمال، لا يلوي على شيء قد يعترضه جبل فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكنه إن عاجلا أو آجلا يستقر في مسيره ناحية البحر في الشمال."[١٨]

"م.سعيد" يحمل في هجرته إلى الشمال "شمسه"[١٩] وقضيبه. هذه الشمس التي تصهر ظلها وظليلها في الجنوب، هي في الشمال، مصدر إثارة وانجذاب، تستهوي — حتى الموت- الأنثى الإنجليزية. ها هي ذي "آن همند" تستجيب لنداء الحنين: "كانت عكسي تحن إلى مناخات استوائية، وشموس قاسية وآفاق أرجوانية. كنت في عينيها رمزا لكل هذا الحنين. وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع."[٢٠] وإذا كانت "شمس" العربي في رواية "كامو" عامل نفور، أفقد "ميرسو" صوابه فقتل، فهي عند "م.سعيد"، عامل إغراء وانجذاب، بَهر الفتيات الإنجليزيات، فانتحرن:

— "آن همند": "ذات يوم وجدوها ميتة انتحارا بالغاز ووجدوا ورقة صغيرة باسمي ليس فيها سوى هذه العبارة: "مستر سعيد، لعنة الله عليك"[٢١].

— "شيلا غرينود": "كانت تلحس وجهي بلسانها وتقول لي لسانك قرمزي بلون الغروب في المناطق الاستوائية. كنت لا أشبع منها ولا تشبع مني. تتأملني كل مرة كأنها تكشف شيئا جديدا. تقول لي: ما أروع لونك الأسود، لون السحر والغموض والأعمال الفاضحة."[٢٢]. لقد انتحرت.

- " إيزابيلا سيمور": انتحرت هي الأخرى، "وتركت له رسالة تقول فيها: "إذا كان في السماء إله، فأنا متأكدة أنه سينظر بعين العطف إلى طيش امرأة مسكينة لم تستطع أن تمنع السعادة من دخول قلبها، ولو كان في ذلك إخلال بالعرف وجرح لكبرياء زوج. ليسامحني الله ويمنحك من السعادة مثل ما منحتني"[٢٣].

- "جين مورس"، الزوجة التي استسلمت للموت، بطريقة توحي بأنها انتحرت هي أيضا: "رفعت الخنجر ببطء فتابعت حده بعينيها، واتسعت حدقتا العينين فجأة وأضاء وجهها بنور خاطف كأنه لمع برق. لبثت تنظر إلى حد الخنجر بخليط من الدهشة والخوف والشبق. ثم أمسكت الخنجر وقبلته بلهفة. وفجأة أغمضت عينيها وتمطت في السرير رافعة وسطها قليلا فاتحة فخذيها أكثر. وتأوهت وقالت: أرجوك يا حلوي. هيا. أنا مستعدة الآن. لم أستجب لندائها فتأوهت آهة أكثر ألما. وانتظرت. بكت. خرَج صوتها خافتا لا يكاد يسمع: أرجوك يا حبيبي"[٢٤].

"الشمس" في الروايتين — كما بينا — حبلى بطاقة تدميرية تزرع الموت في البيئة التي هي رمز دال عليها؛ ففي "الجزائر" يختل توازن "ميرسو" الغريب عن الأرض، فتحدث المأساة. وفي "السودان" "يئن الجحر ويبكي الشجر ويستغيث الحديد"[٢٥] بسبب هذه "الشمس التي لا تطاق. تذوّب المخ. تشل التفكير"[٢٦] وهي — حتى إذا هاجرت في بشرة الرجل الإفريقي السوداء – بشرة "م.سعيد" في الرواية – باتجاه الغرب (الشمال)، نجدها قد نفثت جرثومة الموت في جسد النساء الأوروبيات؛ فقادتهن نحو الهلاك: إذن، فالشمس الإفريقية – هي في الحالتين– مصدر للهلاك والموت.

شمس إفريقيا ← الشمال (الغرب): علاقة تدمير، موت
شمس إفريقيا ← الجنوب (إفريقيا): علاقة قحط، فناء

"م.سعيد" يصرح: "أنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع"[٢٧]
"ميرسو" يرغب في الاحتماء بالظل من لفحة الشمس الحارقة:
J'avais envie de fuir le soleil ... , de retrouver l'ombre et son repos. [28]

فإذا كانت الحياة مرهونة بمبدأ التوازن القائم على الثنائية ومشروطة بالجمع فيما بين الشيء وضده: (حياة/موت، ليل/نهار شمس/ظل...) فإن ما يبطل هذا الناموس، ويجعل التقاء المتضادّين (الفاعل والمفعول، المستعمِر والمستعمَر...) عامل نفور وتدمير؛ يكمن في نية الطرف "الغالب" في فرض الذات على أنقاض ذات "المغلوب". وأية محاولة لجمع طرفي هذه الثنائية، تؤدي حتما إلى إلغاء أحد طرفيها فيختل التوازن، وتحدث المأساة. وبهذه الطريقة، يهلك "العربي" في رواية "الغريب"، و(تحترق) النساء الإنجليزيات في رواية "موسم الهجرة".

وكما فعل "كامو" في رواية "الغريب" حينما ربط فعل القتل بالفضاء "الزماني/المكاني"، واستخدمه كدلالة رمزية تكشف عن عمق التباين فيما بين النموذج الأوروبي وعناصر الطبيعة

في الجزائر يجيء "الطيب صالح"؛ فيوظف هذا الفضاء في شكل يتوازى وفضاء "كامو" الذي كادت فيه الشمس – وهي في كبد السماء – تصهر ما فوق الأرض؛ لينقلب مساء اختفت عنه الشمس فاستحالت الأرض "حقل جليد" أوعز بالجريمة؛ ليصبح عنصر "الزمان /المكان" مرافقا مشروطا؛ لإثارة الإقدام على فعل القتل.

وهكذا، تنتقل عدوى القتل من "ميرسو" عبر هذا الفضاء، إلى "م.سعيد" الذي ينقاد مرغما إلى ارتكاب المأساة:

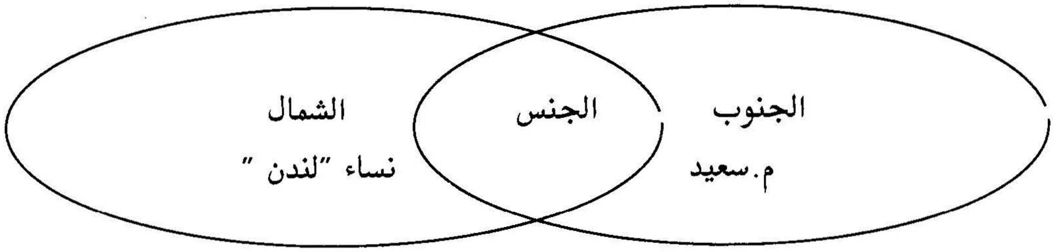
"ذات مساء داكن في شهر فبراير. درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر. المساء مثل الصباح مثل الليل داكن مكفهر، لم تشرق الشمس طيلة اثنين وعشرين يوما. المدينة كلها حقل جليد، الجليد في الشوارع في الحدائق عند مداخل البيوت.

الماء تجمد في أنابيبه والنفس يخرج بخارا من الأفواه. الأشجار عارية تنوء أغصانها تحت وطأة الثلج. وأنا دمي يغلي وفي رأسي حمى. في ليلة مثل هذه تحدث الأعمال الفاضحة الجسيمة. هذه ليلة الحساب. مشيت من المحطة إلى الدار أحمل المعطف على ساعدي، جسمي ساخن والعرق يتصبب من جبهتي. كان الجليد يقرقع تحت حذائي وأنا أطلب البرد. أين البرد؟ وجدتها عارية مستلقية على السرير، فخذاها بيضاوان مفتوحتان، ابتسامتها مفعمة وعلى وجهها شيء مثل الحزن، في حالة تأهب عظيم للأخذ والعطاء"[٢٨].

"البيئة" – وهي صورة عاكسة لبطلي الروايتين – حيث كانت، في الجزائر، عامل تهييج وإثارة أعصاب الفرنسي "ميرسو" ليقتل فيحمل "الشمس" جريرته "الشمس هي السبب"؛ فتنقلب لتصبح – في لندن، وفي وجهها المعاكس، صقيعا يثير إحساس "م.سعيد"؛ فينقاد إلى ارتكاب الجريمة، في غياب الشمس ليصبح (الصقيع هو السبب). التقابل في استعمال البيئة، (شمس/ صقيع)، أدى إلى التقاطع في التأثير على فعل القتل.

فما الذي كان ينويه كل من "كامو" و"الطيب صالح"، عند تأطيرهما الجريمة بمميزات بيئة صاحب الأرض؟ الحر مثل البرد، كلاهما يهلك: "ميرسو" كان – على عكس "م.سعيد" – شمالا يطارد جنوبا ويسعى إلى إلغائه. لكن "م.سعيد"، كان "الجنوب الذي يحن إلى الشمال"؛ المغلوب الذي يرى أن إثبات الذات لا يتحقق إلا من خلال التوحد مع الغالب؛ إنه "مناخ يسعى إلى مناخ حتى تتزاوج الأقاليم وتنتفي الضدية فلا حر ولا جليد وإنما الاعتدال اعتدال الكون وقد التأمت أجزاؤه في طقس أوحد: جنس يسعى إلى جنس حتى تتزاوج الإنسانيات ويزول الانقسام القديم فلا أبيض ولا أسود..."[٢٩] لكن "م.سعيد" – ومن خلال هذا الانجذاب نحو الآخر – نجده قد أحرق واحترق؛ ذاك أن الاعتدال الذي كان يريده، قائم على فرض الذات المغلوبة، بقوة وهم التفوق الجنسي، المزوج بالأحقاد التاريخية، في جانبه المادي (الغريزي) الصرف، والذي افترض خصما يحمل ضعفه في ذاته، فتشوه شكل المعاشرة الحضارية التي تحولت إلى العنف والجريمة.

وهذا رسم بياني لتقاطع الجنوب مع الشمال – من وجهة نظر "م.سعيد" –:



هجرة "م.سعيد" إلى الغرب، هجرة قائمة على محاولة إثبات ذات الرجل الإفريقي الذي يعاني عقدة التخلف والدونية التي يعكسها لون بشرته السوداء؛ لون الذل والعبودية. أما "ميرسو"، فزحفه على الجنوب، كان زحفا مبنيا على تثبيت صفة التخلف على أصحاب الأرض؛ لتعليل مهمته الحضارية وفرضها على الشعوب المقهورة. فالمغلوب يسعى إلى تمثل حضارة الغالب، من خلال محاولة الامتزاج والتحلل في ذات الآخر على طريقة "م.سعيد" في زواجه من "جين مورس". وعلى خلاف ذلك فالغالب – ومن منطق قوة وتفوق – ينتهج سلوك التعالي والإقصاء الذي يفرضه على المغلوب، في محاولة إلغائه حتى المحو؛ كالذي حدث فيما بين "ميرسو" والعربي. ومن هنا، وظفت البيئة كمعادل فني لصاحب الأرض؛ فكان البحث عن البرد والصقيع ضالة "م.سعيد" في "لندن". لكن "الشمس" – في الجزائر – أفقدت "ميرسو" القدرة على التعايش والانسجام مع المحيط فشكلت لديه منطقة نفور؛ باب الخلاص فيها، يؤدي إلى الموت.

وفي كلا الحالين، فإن احتواء البيئة للدخيل أدى إلى تدمير مزدوج للمقيم والدخيل معا، سواء كان احتواء قائما على الجنس (الغريزة) أو على الجنس الذي يمثل (العرق).



ومما تقدم، تبين أن الروايتين – في تناظر تجربتهما الحضارية – تقاطعتا في زرع المأساة: (غريب) "كامو"، يقتل بدعم من غرور التفوق الحضاري. أما (مهاجر) "الطيب صالح" فإنه يتحول إلى سفاح، استجابة لنداء ثأر مزدوج للعربي الإفريقي، من مهانة الإذلال والعبودية. لقد امتلأت الروايتان جثثا، فكاد "الموت" يكون عنوانا لهما.

من خلال استعراض الظروف المهيئة للجريمة، بدا في تناظر الفضاء، في العملين الروائيين، تقاطع في تهييج البطلين ودفعهما إلى ارتكاب المأساة، وفق غاية فرض الذات بقوة التفوق الحضاري لدى الغازي الدخيل، وكبرياء وهم التفوق الفحولي عند المستضعف المهاجر. وقد يقودنا ذلك، إلى تلمس دلالة فعل القتل ذاته. فإذا ظهرت رواية "الغريب" وقد انفتحت

على نبأ الموت، (خبر وفاة والدة "ميرسو")، وتضمنت الجريمة (قتل العربي)؛ لتنغلق، في النهاية، على شبح الموت (إعدام "ميرسو")، فذلك لا يعني أن تصبح رواية "موسم الهجرة" – من باب التناظر – رواية (حياة)، وإن أوحى مطلعها بذلك، حين احتفل أهل القرية في "السودان" بعودة الراوي إلى أهله، بعد غياب طويل بـ"لندن" فإن متن الرواية، قد تكدست فيه الجثث، وامتزجت أجساد أوروبية وسودانية: "شيلا غرينولد"، "إيزابلا سيمور"، "آن همند"، "جين مورس"، بـ"لندن"، إلى "حسنة بنت محمود"، "ود الريس" حتى "م.سعيد" بالسودان. وكما يبدو، فإن متن الروايتين قد تأسس على هيكل (الموت)، فتقاطع النصين من حيث احتواؤهما لهذا العدد من القتلى، يجرنا إلى إبراز ظاهرتي القتل والانتحار، كدلالة ذات بعد حضاري يصنع التناقض والصدام. إن وفاة والدة "ميرسو" تحمل بعدا نفسيا واجتماعيا معا. فإذا كان "كامو" قد استغل تصدير الرواية بخبر الموت؛ تحضيرا للقارئ والبطل معا، وتهيئتهما لحادثة القتل التي تصبح المحور الرئيس في رواية "الغريب"؛ فإنها تحمل أيضا، تبريرا لسلوك بطل الرواية في إقدامه على قتل رجل بطريقة توحي بالعبث واللامعقول. فالأم – المشحونة بالرمز – نراها قد أخلّت بوفاتها توازن "ميرسو "؛ فألغت كل أسباب التواصل فيما بينه وبين مجتمعه؛ فبدا كالمتمرد المستخف بقيود العرف (التقاليد). وهذا يجرنا إلى الالتفات والعودة إلى علاقة الأم بالابن، حيث نجد أنفسنا إزاء تماثل صريح بين "ميرسو" و"م.سعيد" في موقفيهما من تلقي خبر وفاة الأم. فـ"ميرسو "، في اليوم الذي يلي مراسيم الدفن، يذهب إلى البحر للسباحة ويرتبط مع امرأة بعلاقة غير شرعية:

Le lendemain de la mort de sa mère , cet homme prenait des bains , commençait une liaison irrégulière , et allait rire devant un film comique.(30)

إنه الموقف نفسه الذي اقترضه "الطيب صالح " لبطله "م.سعيد" عند استقباله نبأ وفاة أمه بعبثية وبلا اكتراث: "وتذكرت نبأ وفاة أمي حين وصلني قبل تسعة أشهر، وجدني سكرانا في أحضان امرأة، لا أذكر الآن أية امرأة كانت، لكنني تذكرت بوضوح أنني لم أشعر بأي حزن، كأن الأمر لا يعنيني في كثير ولا قليل."(٣١) ويتعدى هذا التشابه في الموقف إلى التماثل في البناء النفسي للبطلين عند تهيئهما لارتكاب الجريمة، وإلى ما يشبه التطابق في رد فعل الضحية وهي تستقبل الموت: فالعربي – ضحية "ميرسو" – يبدو مقيدا بالاستسلام إلى الموت في شيء من الكبرياء والتحدي فلم يبد خوفا من جلاده "الفرنسي" وهو متجه نحوه قصد قتله، حيث بقي مستلقيا على ظهره، من غير حراك، وبدا كأنه يضحك:

J'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé.Malgré tout , il était encore assez loin. Peut- être à cause des ombres sur son visage , il avait l'air de vivre.(32)

هذا المشهد الذي يعبر عن موقف الضحية تجاه جلادها لحظة مواجهتها الموت في رواية "الغريب"، يصل في رواية "موسم الهجرة "، لدى الضحية "جين مورس"، إلى مستوى

امتزجت فيه الرغبة في الموت بالشبق الجنسي؛ فاعتنق الحقد بالحب، وتداخلت "السادية" بـ"المازوكية":

"... وجدتها عارية مستلقية على السرير، فخذاها بيضاوان مفتوحتان، ابتسامتها مفعمة وعلى وجهها شيء مثل الحزن، في حالة تأهب عظيم للأخذ والعطاء... أخرجت السكين من غمده ... ملت عليها وقبلتها. وضعت حد الخنجر بين نهديها... وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين النهدين. وأحسست بدمها الحار يتفجر من صدرها. وأخذت أدعك صدرها بصدري وهي تصرخ متوسلة: تعال معي. تعال معي. لا تدعني أذهب وحدي. قالت لي: أحبك - فصدقتها. وقلت لها: أحبك - فكنت صادقا ... ونحن شعلة من اللهب... تقول لي: أحبك يا حبيبي وأنا أقول لها: أحبك يا حبيبتي. والكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء."[٣٣]

مشهد، يكاد يغرق في إيحاءاته التي حبلت بها الرواية، وفيه زالت فواصل الزمن، فتجمعت في لحظة واحدة؛ لحظة المأساة. مأساة، تعانقت فيها الحياة مع الموت. لقد احتدت فيها شهوة "جين مورس" في حضرة شبح الموت الذي يصحبه "م.سعيد".

هذه المرأة الإنجليزية "جين مورس"، ومن ورائها المجتمع الأوروبي، امتنعت - وهي زوجة - أن تستجيب لمطالب الزوج "م.سعيد"، في بعده الإفريقي المتخلف، وظلت زوجة صورية، تمثل دور المومس. لكن هذه المرأة، تدري أن أية محاولة للتلاحم فيما بين العالمين؛ المتحضر والمتخلف، تنتهي إلى الفشل والموت: محاولات "آن همند"، "إيزابلا سيمور"، "شيلا غرينولد". وأنها تدرك أنها في استسلامها، تحمل موتها. لكنها قبلت أن تموت في لحظة حياة[٣٤]، وأن تثبِّت الجريمة على المجرم. وبهذه الطريقة، تكون "جين مورس" قد انتصرت لمثيلاتها وأصلحت صورة الأنثى الإنجليزية التي انحرفت عن النهج الذي يرسمه مجتمعها الأوروبي؛ نهج حضاري يسد منافذ الارتداد إلى الخلف ويمنع كل محاولة احتكاك بالآخر، من منطق الاكتفاء الذاتي وعدم الحاجة إلى الغير؛ لاسيما إذا كان - هذا الآخر - نموذجا بشريا، ينتمي إلى العالم المتخلف. "جين مورس"، أكدت صفة "العنف والشراسة" على هذا القادم من "الأدغال"، وعدم جدوى تحضيره. فلا غرابة، أن تتحول لحظة التلاحم الجنسي، إلى لحظة انتحار وتدمير وتتقاطع الفحولة بالأنوثة في خانة العقم:

فحل ⟺ أنثى ⟸ خصوبة، حياة

"م.سعيد" ⟺ "جين مورس" ⟸ عقم، موت

فدلالة العلاقة الحضارية بين الفحل "الجنوبي" والأنثى "الشمالية" تكشف - في أبسط صورها - عن انتقام الجنوب من أنانية الشمال، وإدانة صريحة لأي إقدام على السباحة بعكس اتجاه النهر: (من الشمال إلى الجنوب). يلتقي "ميرسو" مع "م.سعيد" في الجريمة ويكاد يتميز عنه في الموقف من الضحية. "غريب" كامو مسكون بالنفور من الحضور العربي في الجزائر، بنفس تأبى أي تقاطع يصنع ائتلافا مع "صاحب الأرض". "ميرسو"

يتحرك ضمن فضاء روائي، ممسوح منه الوجود العربي، باستثناء الفضاء المقفل (السجن). إنه (نظيف) من أية ملامسة، قد تؤدي إلى الإتلاف والتلاحم. ونراه — حتى لحظة تنفيذ الجريمة — يتقيد بعامل شرط المسافة الفاصلة بينه وبين الضحية. "ميرسو" يقتل بالمسدس– الوسيلة التي تغني عن التلامس– فـ(تحذف) الضحية، دون حاجة الجلاد إلى الاحتكاك بها: القتل عن بعد. لكن على النقيض، يسلك "م.سعيد" — نحو "جين مورس" — الطريق الموصل إلى الدنو من الضحية حتى التلاحم. وتموت "جين مورس" (تنتحر) في اللحظة التي تكون فيها الأجساد أكثر التصاقا وتداخلا، لحظة الفعل الجنسي، حتى وإن كانت وسيلة القتل هي التي تفرض ذلك التباين. وإضافة إلى ما يمكن أن تحمله من دلالة حضارية [٣٥]، يبقى توظيفها، يعبر عن قصد الكاتب في اتخاذ هذه الوسيلة؛ لتنفيذ خلفية العلاقة فيما بين الغالب والمغلوب.

وإذا تباينت وسيلة وظروف القتل، نجدها تتقاطع في زرع الموت؛ الموت المزدوج: الضحية والجلاد. فـ"ميرسو" ينتهي في الوقت الذي يفترض أن يبدأ فيه؛ ففي إلغاء الخصم، تأكيد ضمني على ضمان إثبات الذات. لكن بطل رواية "الغريب" يعدم إثر جريمة القتل، وهو في ذلك، كمثل "م.سعيد" الذي "ينتهي إثر حادثة القتل عمليا، ويستمر شكليا. إن وجوده السابق قد انتهى، ومصطفى سعيد الذي يستمر لا علاقة له بالسابق"[٣٦] يحاكم "م.سعيد"، بعد مقتل زوجته "جين مورس" ليسجن ثم يبعد عن الأرض التي اختارها ميدانا للمعركة ليعود — بعد التشرد — إلى السودان، فعاش فيه غريبا، وعايش أهله على السطح، فمات و"لم يجد حتى قبرا يريح جسده"[٣٧] لقد اختفى في إحدى الليالي القائظة بالسودان.

الروايتان، بما تجليانه من موت مزدوج، الضحية والجلاد، تكشفان أيضا عن علاقة خصام دائم، واستحالة التعايش فيما بين المستوطن والمقيم. وذلك، حتى على المستوى الذي تستحيل فيه هذه العلاقة إلى علاقة "زواج": — "م.سعيد" / "جين مورس" — فهذا القران، يبقى أشبه ما يكون بساحة وغى، يسودها العنف والاغتصاب، بدلاً من الزواج المبني على الحب الناجح.

الهوامش:

(١) "Meursault" ميرسو — بطل رواية "الغريب" للكاتب الفرنسي Albert Camus. مصطفى سعيد. بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للكاتب السوداني الطيب صالح.

(2) L'Etranger ,Albert Camus , Paris.1953 p. 84.

(٣) رجاء النقاش. عبقري الرواية العربية، ط٣، دار العودة، بيروت.١٩٨١.ص. ٢٧/٢٦.

(4) L'Etranger ,pp. 25/26.

(5) Ibid., p. 146.

(٦) رجاء النقاش. عبقري الرواية، ص.٦٦.

(7) L'Etranger, p.87.

(8) Ibid., pp 87/88.

(٩) هذا الوضع، معادل لوضعية العربي وهو مستلق على ظهره فوق رمل الشاطئ.

(10) L'Etranger, p. 88.

(١١) أو قد يكون إشارة إلى "محوه" من سطح الكرة الأرضية؛ أي من "قاراته الخمس"..

(12) L'Etranger, p. 141.

(13) Ibid. , p. 85.

(١٤) موسم الهجرة، ص. ١٣٤.

(١٥) المصدر نفسه، ص. ١١١.

(١٦) رجاء النقاش. عبقري الرواية، ص. ٩٣.

(١٧) لم تكن جثة "م.سعيد" من بين جثث الغرقى التي لفظها نهر النيل بعد فيضانه، لقد اتجهت في مسيرتها الإلزامية صوب البحر، إلى الشمال.

(١٨) موسم الهجرة، ص. ٨١.

(١٩) (شمس) "م.سعيد" شمس معنوية، يعكسها لون بشرته السوداء (لون السحر).

(٢٠) موسم الهجرة، ص. ١٣٤.

(٢١) المصدر نفسه، ص. ٥٣.

(٢٢) المصدر نفسه، ص. ١٣٢.

(٢٣) المصدر نفسه، ص. ١٣٣.

(٢٤) المصدر نفسه، ص. ١٥٠.

(٢٥) المصدر نفسه، ص. ١١١.

(٢٦) المصدر نفسه، ص. ١٠٨.

(٢٧) المصدر نفسه، ص، ٥٢.

(28) L'Etranger, p. 85.

(٢٩) موسم الهجرة، ص.١٤٩

(٣٠) مقدمة توفيق بكار – موسم الهجرة، ص. ١٥

(31) L'Etranger, pp. 133/134.

(٣٢) موسم الهجرة، ص.١٤٧

(33) L'Etranger, p. 87.

(٣٤) موسم الهجرة، ص. ١٤٩/١٥٠/ ١٥٢

(٣٥) الحياة مرهونة بتوازنها إلى الثنائية القائمة على تناظر طرفيها: الشيء ونظيره، الذكر والأنثى، ومنهما، تتولد الحياة، وليس الموت.

(٣٦) "المسدس" شكل متطور لوسيلة القتل البدائية "السكين"، فلا غرابة أن تستخدم (الوسيلة) كدلالة ومعادل فني لعالمين متباينين.

(٣٧) سامي سويدات، أبحاث في النص الروائي، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان ١٩٨٧، ص١٥٤.

(٣٨) موسم الهجرة، ص،٦٩.

جريمة قتل ملكة جمال والبحث عن المكنون في «ميس إيجيبت» لسهير المصادفة

محمد الفارس

في هذه الرواية "ميس إيجيبت" نجد السارد الأول أو الخارجي أي المؤلف الحكّاء، الذي يخلق التفاصيل والأحداث وأبعاد كل شخصية على حدة.. مكوناً المضمون المقصود.. مُدعياً أن كل التفاصيل تخصّ كل شخصية في تكوينها وليست من ابتداع السارد الخارجي أي المؤلف نفسه. لكن.. نجد سارداً آخر (داخليا) هو "تاج العريان" الذي يوجه لومه لـ"عمر الجوهري" (وهو ضابط صغير تحت رئاسة" تاج العريان").. في ديالوج يقول السارد الداخلي "تاج" مُوجهاً لومه لمرءوسه "عمر الجوهري" إنه حرّم على عمر الشكوى لأبيه اللواء "محمد الجوهري"، فالحكّاء أو السارد الخارجي (أي المؤلف) يحكي للقارئ على لسان السارد الداخلي "تاج العريان".. أن عمر هذا جرّب أن يشكو إلى أبيه، فكان رد "تاج" لأبيه: أنا مستغرب إزاى مخلف الواد الغبي ده، وانت راجل بعشرين كتيبة... ده مش عارف حتى يميز إنى باشتمه زي ابني "عارف" عشان باحبه.

إنها لوحة سردية حيث تتداخل العبارات مع جمل حوارية مع شرح لذكاء شخصية "تاج" حين يقدم الذم الذي يشبه المدح أو المدح الذي يشبه الذم. تضادات متداخلات دائماً تحقق أعلى سرعة ممكنة للتعرف على شخوص الرواية وسبر أعماقها النفسية.

*

العالم السردي عند السارد الأول / الخارجي يموج بأمواج متلاطمة؛ إذ بعد وصف وجه "عمر الجوهري" على لسان "تاج العريان" السارد الداخلي (وجه عمر لا يعكس إلا الغباء.. جسد فارغ.. عضلات.. عينان خاويتان.. شفاه متدلية قليلاً.. أنف يتجرع الهواء بجوع وصحة مبالغ فيها ومنفرة. إلى أن ينتبه إلى نفسه متسائلا : لماذا أصبحت تلك الهيئات تثير في الغثيان ؟.. لماذا أعتبرهم وجوها ميتة ؟(ص ١٣).. الإجابة عن ذلك نجدها في فضاء النص؛ فالكمون في هذا الوصف السردي، هو مفتاح النص الإبداعي؛ الذي بخبث

فني يوهم البعض أنه يقرأ رواية بوليسية.. وذلك قبل أن يكتشف هذا البعض أن الحقيقة غير ذلك ــــ السرد/ التداعي يربط بين عمر (جسد فارع..عضلات) و(هيئات تثير الغثيان) ــــ السرد / التداعي خط يربط النص من الألف إلى الياء.. جريمة قتل المتهم فيها مجهول، وهو في الوقت نفسه معلوم.. كيف ؟؟.. سنرى.

يقول في السرد /التداعي "عمر الجوهري" لرئيسه "تاج العريان" : ده تقرير الطب الشرعي، والتحريات، بينما يرد "تاج" (ساخراً) يعني أتيت بالقاتل الحقيقي. ؟.. تتداخل الجملة مع طلب الإتيان بالدكتور "عبد الرحمن"، لكن هذا التداخل لا يكتفي به السارد/ الحكّاء/ المؤلف، وإنما يدخل أبو الهول بأنفه المكسور وهو.. يمنح وجهه المحايد الآن للمومسات والمنتقبات والخرتية وأصحاب الحانات والزوايا التي بنيت أسفل كل برج، أبو الهول يحرس كل شيء بحياد تام. يحرس أولاد الكلب والجوعى واللصوص والقتلة والمقتولين. إن ثنائية المتناقضات شفرات تملأ فضاء النص بالدلالات والمدلولات للنظام العالمى الجديد. هذه الشحنات في تداخلها تضيف.. الخديو إسماعيل الذي مهد وزين شارع الهرم، بل إن صلاح الدين الأيوبى تركه أبو الهول يقتلع الأحجار من الأهرامات ليُشيد بها قلعته عند سفح المقطم. إن هذه التفكيكية تكمل مشهد (السرد / التداعي).

إن تلك الأحجار التي نُقلت عبر شارع الهرم نفسه الذي قُتلت فيه "نفرت جاد".. كيف أغمض أبو الهول عينيه أمام جمال "ميس إيجيبت" ولم يستطع حمايتها ؟ بل يجب الوقوف طويلاً أمام اسم "نفرت" فهو يتداعى في الذاكرة مع اسم "نفرتيتي".

في (السرد /التداعي) يدلف بنا السارد الأول أو السارد الخارجي.. أو المؤلف (في هذا التكنيك) إلى تداخل جديد هو الجاهلة أو "القطة المغمضة" التي تنظر إلى الجنس مع الزوج كأنه عار.. فيدخل بنا هذا السارد الأول إلى الذي يحرس (بيتي وأولادي وشرفي)...) إنه أبو الهول. قمة المرارة في هذه السخرية الصادمة.. في أن هذا التمثال الحجري المشهور بالخرس عبر آلاف السنين، إنما يحرس المومسات والمنتقبات.. القتلة والمقتولين، قد يكون هذا الخرس شهادة على التاريخ. قد يكون مستندًا أزليًا على أن العالم يعانى التفكيكية، فمَن يستطيع إعادة تركيب هذه الأشياء المبعثرة؛ لتبدو اللوحة مرتبة كما يجب أن تكون ؟ مَن يستطع فليتفضل..

هذا (السرد/التداعي) ، يدفع إلى التأمل.. إلى التفكير.. إلى اشتراك كل مِن القارئ والمتذوق في صناعة النص، فالمتذوق هنا ليس مجرد مُتلق يستقبل بسلبية، إنماً هو مشارك لأنه يفكر: وماذا بعد ؟!.. عنصر التشويق عامل مساعدٌ؛ يوصل المتذوق الراوى فى إنتاج الدلالة.

في السرد/التداعي يلجأ الراوى إلى المعلوماتية (راجع الفقرة الأولى من ص٨٥ عن طريقة الدفن في البرازيل في القرون الوسطى، أو إفريقيا، أو في غابات الأمازون ــــ أو في السطر التاسع من ص٦٥ عن البكاء الذي يطيل عمر المرأة وتفسير ذلك من أحد العلماء الأمريكيين).

إنها كذلك تستخدم الاستباق الوهمى طوال المدى الزمنى للرواية في ص٧٩ (بعد ست سنوات وشهر واحد من تاريخ هذا اليوم، ستدمع عينا "عارف تاج" وهو يتسلم جائزة أحسن فيلم من مهرجان القاهرة السينمائي.. فهو يتوهم أن ذلك سيحدث؛ فيسرد كأنه حدث بالفعل.. فقط في المستقبل.. أي ما سوف يكون. كذلك ـ على سبيل المثال ـ (بعد سنتين عندما تصير زوجته سيتذكر هذا اليوم، سيسوي شعرها بيد حانية، وسيقبلها قبلة اعتذار طويلة...) ص٨٦.

وكذلك تستخدم الروائية الإرجاع الوهمي.. أي تتوهم الشخصية أنه في يوم ما في الماضي.. لو حدث كذا.. أو رأت فلاناً مثلا لكانت تقول أو تفعل كذا ـ أو استخدام أفعال المستقبل لحادثة تمت في الماضي، في ص١٩١ مثلا : (منذ أيام تم القبض على عوني حافظ...) فـ(سيدلى بتفاصيل دقيقة واعترافات صارمة لا يشوبها شك بارتكابه ثلاث جرائم منذ بداية الألفية الثالثة...) أو في ص٥٧ : (نعم أنت جميلة.. أنت ملكة جميلة.. فيا أيتها الجميلة لماذا لا تدلينني على قاتلك كما اعتدنا في القصص القديمة ؟).

هذا النص اعتمد على مفردات صادمة (إذا جاز لي التعبير) وذلك من أجل إبراز الرؤيا الإبداعية والفكرية لهذا العمل والتي تتضح مثلا في ص١٩٣ : (إن العرب يقفون كالبلهاء على أرض مطار أقلعت منه طائرة الحضارة...) و.. (أليس من النبل أن يتقبل المرء موته كما اعترف العالم بميلاده...) و... (كم من الحضارات ماتت وبدأ أصحابها في تشكيل ملامح جديدة لولادة حضارة أخرى).

.. مع السرد/التداعي، يزداد السرد الحدثي – نسبة إلى الحدث – فتحتدم التحقيقات وأسئلتها وظنونها، والجري وراء أي لبس أو شبهة والتأكد من تحققها أم لا ـ من قتل هذه الحسناء "ملكة جمال مصر ؟" إنه السؤال الذي يُحلق في فضاء النص دونما إجابة مما يجعل الجميع قاتلها. و"نفرت هي ابنة "لوسي"؛ و"لوسي" قامت وحدها بتربية "نفرت" حتى صارت طالبة بالفرقة الأولى بآداب جامعة ٦ أكتوبر.. هذه إشارة دالة على تحالف رجال المال مع رجال السلطة؛ تحت مسمى الإصلاح الاقتصادي... "جاد" أبوها هذا لم يرها منذ عشر سنوات، وقد قالوا عن "لوسي" الكثير... (فهي التي بدأت حياتها داعرة وفتحت هذا الكوافير من لحمها، وأن هذا الكوافير لا يحقق أرباحا تُذكر، وإنما هو مجرد ساتر لمهنتها الرئيسية التي تجعلها تركب مرسيدس عيون وتجعل ابنتها تركب أوبل فيكترا موديل ٢٠٠٣).. "لوسي" اسمها الأصلي إخلاص.. بعد الخمسين عملت قوادة.. تزين البنات الصغيرات في محلها، ثم تدس في أيديهن أرقام هواتف سائحين عرب ورجال أعمال ومسئولين كبار وبالتالي أصبحت ذات نفوذ، تحل أقوى المشكلات الرئيسية بواسطة علية القوم (ص١١)، وكأن سهير المصادفة هنا تسرب لنا فكرة الهرم المقلوب اجتماعياً في مصر! "لوسي" منذ اكتشاف مقتل ابنتها، (تصرخ حتى يغشى عليها، لتنتبه فتواصل الصراخ حتى يغشى عليها من جديد) ص١٢، تصرخ الآن فينتفض "تاج العريان" صارخاً بدوره كي يتوقفوا.. فيتوقفون، يفتح الكيس المشمع الذي احتواها وينظر في وجهها وهو لا يصدق أن

عينيها مغلقتان بتلك الصرامة، يقول السارد الداخلي "تاج العريان" ص١٢، ص١٣.. هل كان لي الاعتراف بأنني مجرد جثة تُنقل إليها رسائل من الجثث فأقذفها في وجه ضباط الجنائي ؟.. و.. لماذا قتلوكِ أيتها الجميلة ؟.. هل أرادوا التخلص منك لأنك زائدة عن حاجة حياتنا القبيحة ؟.. أم أرادوا تخليدك على هذه الصورة ـ جثة فاتنة!

فتاة في الثامنة عشرة استطاعت أن تجيد لغتين، وركوب الخيل، وتكون بطلة تنس، وقارئة نهمة... ابنة داعرة وهي تلعب على أرض محل كوافير، ربما شاهدت فيه إبرام صفقات بيع اللحم الأنثوي بما فيه لحم أمها شخصياً، بل ربما تكون قد شاهدت كادرات لأمها وهي تمارس مهنتها.

لم يعد "عارف تاج" يدري منذ متى أصبحت تجثم عليه "نفرت جاد". ظل يتساءل: ما لي أراها إذا نظرت خلفها تفزع وتضغط رأسها في صدري أكثر.

وفي الوقت نفسه يكتشف "عم الجوهري" من خلال تحرياته أن مصر بها جزيرة فوق السحاب مكونة من أبناء كبار رجال الأعمال والسلاح والمخدرات والدعارة والسياسة والفن والسياحة، جميعا ينصبون خيامهم مع حراسهم في سفاري الغردقة ويعربدون هناك وقت ارتكاب الجريمة، "عمر الجوهري" حصر شكوكه في علاقات "نفرت" المتعددة والمتشابكة بالراعي الرسمي لمسابقة "miss Egypt" وعائلته وشركته "تي" للتجميل ومصنعه في ٦ أكتوبر. التقرير الطبي بتشريح الجثة وجد "نفرت جاد" عذراء.. وآثار تعذيب وحروق وتشويه وتمثيل بالجثة بعد وفاتها.

في ظل كل هذا القبح، قُتلت ملكة الجمال.. وفي ظل كل هذا القبح الذي يضرب كل طوائف المجتمع لا شيء يمنع أي أحد ليكون قاتلاً..هذا هو اليقين الذي يطرحه فضاء النص.. يستحيل أي شخص إلى قاتل إذا تغلبت عليه اللحظة القابعة في تكوين خريطة وجوده.. تلك اللحظة التي قتًل فيها قابيل هابيل.. اللحظة العميقة البدائية والموجودة في أغوار نفس كل منا (ص١٧٨). حتى إن كل من انتابته حسرة انتهاكها سيظن أنه قاتلها.. كل مَن ظن أنهً كان عليه حمايتها بشكل أو بآخر.. كل مَن يريد قتل قاتلها.

إذاً نحن جميعا المسئولون عن مصرعها.. لأننا لم نستطع تجاوز تلك البقعة المعتمة الشديدة البدائية المتوارية في أعماقنا.. هذا ما يقوله فضاء النص، بما يحويه من شحنات من الدلالات والمدلولات. سهير المصادفة صاحبة هذا النص؛ هي في الأصل شاعرة يلقي الشعر بظلاله المضيئة على أعمالها الروائية.. حاملةً مأساة الإنسان المعاصر في همومه المبعثرة في لوحة مفككة متناقضة آسرة تنذرنا بأننا دخلنا.. فعلاً مرحلة الانقراض.

تُرى هل نستطيع الخروج من هذه المرحلة ؟ أو ستجرفنا الرمال الناعمة.. تُرى هل نحن أقوى من الديناصورات حيث عجزت عن مقاومة الانقراض أم لدينا وعي معرفي وإدراك نستطيع بهما مقاومة الرمال الناعمة وغوص أقدامنا فيها..... ؟ !

«الحوت الأعمى» وصيغ الحكي ومكوناته في الرواية البوليسية

عبد الرحمن غانمي

تقديم:

تصنف رواية: (الحوت الأعمى)[1] وهي من تأليف كاتبين مغربيين، ضمن الرواية البوليسية، وهي نص له ما بعده، أي أنه جزء من روايات بوليسية كتبت أو ستكتب، وبصرف النظر عن رؤية الناقد، أو المتلقي، بصفة عامة، فإن الكاتبين لا يترددان في التصريح أعلى زاوية من غلاف العمل، في وصف هذه الرواية بأنها (سلسلة روائية بوليسية)، ولعل هذا التصريح/ البيان، هو عتبة نصية أولية ورئيسة تضعنا أمام إشكالات وأسئلة معرفية متصلة بجنس الرواية وتصانيفها، وموقع الرواية البوليسية وقبل ذلك مفهوم الرواية البوليسية، وكأن هذا التصريح بمثابة اعتراف، والاعتراف سيد الأدلة، وفق ما تكرسه القوانين، طالما نحن نتناول نصا يتماس مع عالم الجريمة، والوجه الآخر الرادع لها أي القانون، بيد أنه هل يمكن أن يعفينا هذا التصريح من تفعيل الإجراءات و"المساطر" المتعلقة بالمراقبة والمتابعة والمساءلة النقدية للرواية.؟.

من المؤكد أن هذا التصريح لن يخلص الرواية من رصد تنجيزاتها النصية بمختلف مكوناتها وتمظهراتها، فكل تصريح، حتى وإن كان اعترافا كاملا وصريحا لا لبس فيه في مجال القانون، لابد وأن تعقبه إجراءات قانونية وتعليلات ودرجات في التقاضي والتقصي والضبط واستحضار وإدراج الفصول والنصوص، لاستصدار الأحكام..

وإذا كنا لسنا إزاء جرم أو جناية واقعية وملموسة تتطلب تدخل المؤسسات والأطراف المعنية، فإنه مما لا ريب فيه، أن الكتابة "مجازيا" "جناية" لا تؤطرها الفصول والقوانين، حتى وإن كانت لها القدرة على تحريك المتلقي وزحزحة الخيال وزرع الكثير من "الوشوشات" الهامشية، إلى جانب القراءات والمتابعات النقدية المتخصصة والهادفة، وتأسيسا عليه، فإن تصنيف رواية (الحوت الأعمى) من قبل كاتبَيْها بشكل صريح لا يجنبها

"شبهة" الكتابة، ولا يغنينا عن تفحص كل ما يمكن أن تطرحه من وسائل تعبيرية، وما تحويه من مضامين وأحداث، وفي الجوهر الخصائص الجمالية والمؤشرات البنائية للرواية البوليسية، وهذا ما قد يقودنا إلى أسئلة أخرى، هل يمكن للرواية البوليسية أن تقدم نموذجا أو نمطا واحدا ومتشابها في الكتابة ؟ وهل هذا التجانس والتماثل، إن وجد، يشمل البناء أم الأحداث ؟ أم هما معا ؟ ثم ما هي المرجعيات المعرفية والثقافية والسوسيولوجية وأنظمة القوانين والمنظومات الاجتماعية التي تستند إليها الرواية البوليسية ؟. وما هي مستلزماتها وخصائصها التي تقدمها نصا مختلفا بتنجيزاته وتظهيراته الروائية.

تكشف هذه الأسئلة عن عمق إشكالية الرواية البوليسية، وارتباطها بمسارب وتخوم عديدة، وهذا ما نسعى إلى إبراز بعض جوانبه في ضوء مقاربة استكشافية وتحليلية لرواية (الحوت الأعمى)، لاستقصاء معالم ومكونات الرواية البوليسية وسننها، لعلها تملأ بعض الفراغ الموجود مغربيا وعربيا على مستوى التخييل السردي البوليسي ونقده بعيدا عن الأحكام المسبقة، لأن الأمر، لا يتعلق برغبة ذاتية أو نزوع جواني بخصوص السؤال المتعلق بندرة النصوص الروائية البوليسية في العالم العربي، وكذا الكتابة النقدية لهذا الشكل التعبيري مثلما هو الشأن بالنسبة لكل الأفكار والمجالات والأشكال الأدبية أو الفلسفية أو العلمية، لأن المسألة ذات أبعاد معرفية وثقافية وحضارية وتاريخية واقتصادية وسياسية. وإذا كانت الرواية، بصفة عامة، لا تشكل استثناء أو شذوذا عن هذا المنحنى، فما بالنا بعوامل تخلق اتجاهاتها ومذاهبها وأصنافها وأنماط الكتابة فيها، وإذا كانت الرواية البوليسية تتململ ببطء وسط منحنيات وهندسات ومذاهب وتصانيف تخييلية سردية عربية مهيمنة، فإنها بذلك تشكل مسربا قد يكون جديدا ومختلفا في الساحة الثقافية العربية، لا يمكن أن يعتبر أبدا بديلا عن الأشكال الروائية الموجودة، والتي ما فتئت تتشكل بصور أخرى، أو تتكون إلى جانبها أنماط أخرى، مثلما أنها لا تضايقها في شيء، ومع ذلك فإننا نطمح إلى البحث عن موقع نمط الرواية البوليسية ووظيفته الجمالية وسط خريطة السرد العربي وطبقات نثره، أي عن "شرعيته" الأدبية والثقافية، وحتى السوسيولوجية بحكم انخراطه في ضجيج أتون مشكلات المجتمع وأزماته المعقدة والمتجددة سوسيولوجيا، والتي تعتبر مادة حيوية وطازجة يمتح منها المؤلف تخييليا عوالم نصوصه.

١ – التشكل المكاني والسردي:

القضايا الجمالية في الرواية البوليسية

تدور أحداث الرواية حول جريمة قتل، بعد أن تم العثور على جثة فتاة في مقتبل العمر مقتولة بالرصاص، ومرمية في مكان قصي بعين الذئاب بالدار البيضاء بعشر كيلومترات. ومن خلال هذه الحادثة تبدأ الوقائع الروائية البوليسية في التشكل والتنامي والصراع، من أجل البحث عن الفاعل (أو الفاعلين) وكشف ألغاز الجريمة وما تستدعيه من ارتباطات وخيوط، بعد أن يتكفل الجهاز الأمني متمثلا في الضابط (يقظان) والمفتش (عمر)، بالتحقيق في الجريمة، ومن قَبْل كان الضابط (يقظان) قد بلغه الخبر وهو في بيته صحبة أسرته

الصغيرة، وفي يوم الأحد الذي عادة ما يكون يوم عطلة، وهو ما لا ينسحب على الجهاز الأمني الذي يبقى متأهبا في كل الأوقات والأيام، لذلك فإن الخبر سينزعه من أسرته وبرنامجه الشخصي مع أسرته التي كانت ستلبي دعوة غداء عائلية "تأجلت ثلاث مرات خلال ثلاثة أسابيع"(٢). وفي هذا الصدد يقول السارد:

"كانوا على أهبة الخروج عندما رن الهاتف، وفي لحظة ما تظاهروا وكأنهم لم يستمعوا، ساد صمت طويل وألقوا جميعا نظرات متوسلة عسى الضابط يمتنع عن التقاط السماعة، لم يكن موقفه هو الآخر هينا، وحدّث نفسه بأن الأمر ليس بالضرورة سيئا. فالبارحة أعطى أوامره بأن لا يزعج أثناء عطلته الأسبوعية، اللهم إلا إذا كان ذلك من أجل ضرورة قصوى. حمل السماعة بتريث وتركها على مسافة من أذنه.

– ألو..

تناهى إليه صوت المفتش عمر مترعا بالاعتذارات..

– سيدي الضابط، آسف، ماذا أقول... أقدر الموقف.. أنا كذلك كنت

– إنني أصغي... تحدث.. قال الضابط بصرامة

– وقعت جريمة قتل.. ونحن الآن في عين المكان"(٣)

واضح، إذن، أن الرواية البوليسية لا تتأخر سرديا في خلط الأوراق الحكائية الناجم عن الجريمة وما تخلقه من تصدعات في روافد السرد، ومسروداته المتحولة، وتأجيج عالم الترقب والافتراض.

لا يمكن أن نتصور أن تقع جريمة ما خارج الزمان والمكان، مثلما أنه لا يتاح للرواية البوليسية اختيارات للفضاءات المستثمرة، خارج إطار المدينة بكل تلاوينها وعناوينها الثقافية والحضارية والسوسيولوجية والأمنية والقانونية، إذ لا يمكن أن تجري أحداث الرواية البوليسية في البادية، مع أن الجرائم (قتل، اغتصاب، سرقة، نصب، متاجرة في المخدرات، اعتداء، سرقة...) تندلع في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات، غير أن الدوافع والعوامل المؤدية إلى الجريمة وظروفها ومعطياتها الاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية، والذاتية، والسوسيولوجية مباينة لبعضها البعض، حتى وإن تماثلت في بعض المظاهر، وفي السياق ذاته، لا يمكن للأجهزة الأمنية البوليسية أن تشتغل وتباشر عملها خارج ما يمليه عليها القانون والأنظمة الإدارية الجاري بها العمل، والتي تحدد وظائف الأجهزة البوليسية في النفوذ الترابي والمجالي الذي ينحصر في المدن الكبرى والمتوسطة، وبعض النامية.

وحينما نتحدث عن فضاء المدينة باعتباره مكونا وعصبا استراتيجيا في الرواية البوليسية، فهذا لا يعني، من منظورنا، أن المدينة وحدة متجانسة ومتناغمة سوسيولوجيا وثقافيا وأمنيا، أو أنها تسير بإيقاع أحادي، بل هي فضاء ومجال له خصوصياته المعقدة والمتداخلة، لذلك تجد فيه الرواية البوليسية، مجالا خصبا لعوالمها، لما تمنحه المدينة سوسيولوجيا من مقومات ومآلات. فالمدينة ضرورة تخييلية للرواية البوليسية، في تساوق مع حتمية وجود أجهزة بوليسية في المدينة للاضطلاع بالمهام الأمنية، وتنظيم السير، وتلقي شكاوى الناس، وتعقب المجرمين... إلخ غير أن هذا التساوق والضرورة بين فضاء المدينة

والرواية البوليسية، لا يؤديان البتة إلى "زواج مثالي" مقدس بينهما، وكأن المدينة خلقت لكيانها وللرواية البوليسية، فقبل أن يظهر هذا الصنف من الرواية، كانت المدينة وما زالت فضاء متخيلا وواقعيا، و مفضلا في العديد من الاستثمارات الروائية الغربية والعربية، بل إن مدنا كثيرة ارتبطت سرديا بأعمال تخييلية رائدة: (فاس، الرباط، طنجة، القاهرة، دمشق، بيروت، بغداد، باريس، لندن، نيويورك...). وعلى نفس المنوال، أنجزت دراسات وأطروحات نقدية حول المدينة في التخييل السردي.

وإذا كنا بصدد تناول فضاء المدينة في رواية (الحوت الأعمى)، فمن اللازم من حيث المنزع النقدي والرؤيوي، استكناه طعم وميسم المدينة في الرواية البوليسية حضورا وتشخيصا وتمثلا، وهكذا يتضح أن هذه الرواية في بداياتها ومفتتحها السردي تفصح عن الجريمة وموقعها الواقع تحت النفوذ الترابي المحاذي والتابع لمدينة الدار البيضاء المعروفة بتمددها المجالي والاقتصادي والأمني وكثافتها السكانية وعلاقاتها الشائكة والمستعصية.

أ: خصوصية فضاء المدينة في الرواية البوليسية: الإخفاء والتجلي

في رواية (الحوت الأعمى) تحدث الجريمة في الدار البيضاء، وجهازها الأمني هو الذي يباشر إجراءاته وتحقيقاته، وخلال ذلك تتواصل الأحداث، (أي وقائع البحث). والتي تتيح للسارد والمتلقي صورا كثيرة من فضاءات الدار البيضاء، بعينها دون غيرها غالبا ما تكون متصلة بالجريمة بشكل مباشر وغير مباشر؛ ومع ذلك، فإنها تمنح استقصاء فضاءات الدار البيضاء وبعض خباياها التي لا تنتهي، ما يطرح أهمية طبيعة الصيغ الروائية في استثمار فضاء المدينة في الرواية البوليسية.

ما يبدو ساطعا في هذه الرواية، هو اتخاذ فضاء مركزي (الدار البيضاء) بؤرة لأحداث الجريمة وما يتبعها من إجراءات وتحريات للوصول إلى الفاعل-المجرم، عبر الطرق والوسائل القمينة بتسليط الضوء على المستور، ولعل توظيف هذا الفضاء لم يكن "اختيارا" ينم عن المجازفة والمصادفة، لأنه فضاء يحيل على بنك من الوقائع والأحداث والجرائم التي تطفو على السطح يوميا، وهو فضاء يعبر عن قنوات التبئير[٤] focalisation النصية الرئيسة، بيد أن هذا الفضاء يخضع لتبئيرات وظلال منشطرة ومشتتة تحت ضغط عوامل الأحداث، إذ لا يمكن الوصول إلى حقيقة الجريمة ودواعيها، من خلال النقطة أو المكان الذي وجدت فيه الجثة مرمية، والتي لا يمكن أن تؤدي دائما إلى الفاعل، من هنا يغدو كل مكان يرد في النص مجرد عتبة تقود إلى عتبة ثانية وثالثة ورابعة- أو علامة أو مؤشر أو أيقونة بمفهوم بيرس[٥] قد تدل على معنى ما يفيد في استجلاء خيوط الجريمة ومرتكبها، والتي قد تكون ناجمة عن الخطأ أو مقصودة من قبل شخص واحد أو أكثر من شخص أو عصابة أو تنظيم، إلى غير ذلك، وقد تكون هذه الأيقونة مضللة وخادعة، أو في أحسن الأحوال، بدون معنى. وعليه تتحول كل تلك العلامات أو الأيقونات المكانية إلى عناصر ومواد أساسية لبناء الرواية البوليسية بأحداثها وشخوصها، عبر تشكيلات نصية وسردية ولغوية تخييلية متدحرجة كليا.

على مستوى الحدث والزمان والمكان والسرد والشخصية، إذ لا يمكن إلا أن تستخلص صور الفضاء المركزي وصيغ عرضه نصيا، من خلال كل مؤثثاته، يقول السارد:

"اشتعل الضوء الأخضر فانطلقت السيارة بسرعة كبيرة متجاوزة السيارات الأخرى ثم انعطفت يمينا إلى شارع الزرقطوني ونزلت في ممر تحت أرضي قطعته في أقل من دقيقة، ثم توقفت من جديد في مدار تتقاطع عنده عدة شوارع كانت تبدو من كثرة الاكتظاظ وكأن الحركة متوقفة بها تماما،" [٦].

وفي رواية بوليسية ثانية لنفس الكاتبين بعنوان: (القديسة جانجاه)[٧] يتم أيضا اعتماد فضاء الدار البيضاء بصفته ساحة للجريمة والتحقيق.. الذي يباشره الضابط والمفتش، اللذان توليا أمره كذلك في الرواية الأولى، ما دام أن الجرائم لا تنتهي، وكل مسؤول أمني فإنه لا يتكفل بحدث واحد أو جريمة واحدة، إنها سلسلة لا تنتهي، وهو المدلول الذي تعبر عنه الروايتان معا في نهاياتهما.

يقول السارد في (القديسة جانجاه): "لم يسبق لمدينة الدار البيضاء، أن عرفت فصل شتاء ممطرا، مثل فصل هذه السنة. طيلة شهر نوفمبر والسماء ملبدة بغيوم كثيفة دكناء، والرياح تهب من الشمال محملة بالمزيد... لقد توقفت حركة الملاحة، والكثير من بواخر البضائع ظلت راسية بالميناء بسبب هيجان البحر، فخلال هذا الشهر فاق معدل الأمطار نسبة ما ينزل طيلة سنة عادية، وقد أثرت هذه الحالة على بنايات المدينة القديمة، فانهارت الكثير من المنازل وشرد سكانها وتحولت أحياء أخرى إلى برك استعملت فيها قوارب لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وعم الاستياء كل سكان الأحياء الهشة، أما الأحياء الحديثة الغنية فلم تصب بأي أذى بفعل بنيتها التحتية العتيقة"[٨].

وكما يبدو، هنا، فإن السارد منشغل بإبراز التفاصيل وتلونات الفضاء المركزي الواقعية والمجازية بالأيام والفصول، بحركته الدائبة وإكراهاته العامة والخاصة، عبر تقنيات الوصف ونقل التفاصيل وتشخيص المفارقات Paradoxes على مستوى الفضاء والاجتماع الإنساني لمدينة تجلي بسفور مظاهرها العصرية من أمكنة ومؤسسات وشوارع، والتي تخفي بين ثناياها صورا عتيقة وقديمة وواطئة، وإلى جانب هذا الفضاء المحوري في الروايتين، فإن هناك فضاءات أخرى مركزية (كبرى)، وبالمثل فإن الفضاءات الصغرى أو الفرعية المبثوثة في النص أساسية ومركزية وبدونها لا يمكن أن تنشأ وتأخذ أحداث الفضاءات الكبرى أبعادها النصية الحقيقية؛ في هذا الباب، يمكن أن نتحدث عن الرباط وطنجة لأسباب مختلفة، ففضاء الرباط تستدعيه خطورة الجريمة في (**الحوت الأعمى**) لأن الضحية قتلت بالرصاص ما يستلزم معه إخبار وإشراك الإدارة المركزية بالرباط، فالسلاح قد يكون مستعملا من قبل جماعة "إرهابية" أو تنظيم مسلح أو عصابة للمخدرات، أو شبكة دولية، وفي جميع الأحوال فالأمر يتجاوز جريمة قتل بحتة ويطول اختراق الأمن العام، وفي (**القديسة جانجاه**) يحضر فضاء طنجة، ومع أن الجريمة وقعت في الدار البيضاء، ولأن الضحية تنتمي إلى طنجة وقدمت منها،، فإنه كان من اللازم العودة إلى الأصول الجغرافية للضحية بعد اختفائها، كما يحدث

في كل الجرائم، مع التنسيق بين الجهازين الأمنيين في كل من الدار البيضاء وطنجة، وأيضا كان انتقال الضابط والمفتش إلى الرباط لمتابعة البحث، دون أخذ إذن من العميد، وسط المجموعة الفنية التي انتقلت من الدار البيضاء إلى الرباط، وهي الفرقة التي كانت الضحية (اسمها "فاطمة لصفر") قد قامت بزيارتها من أجل التمثيل، بتدخل من أحد الكتاب المرموقين (اسمه "عبد الله الزمردي")، غير أنه، وإن اختلفت أسباب ورود الأمكنة المسرودة في الرواية البوليسية، فإنها تصب كلها بمستويات ودرجات، في مجرى الجريمة وما تحركه من أجهزة وأشخاص وقوانين وإجراءات تترجمها الرواية بواسطة تطور وتشجير الرواية (تصبح الرواية هنا مثل شجرة لها فروع وأعواد وأوراق وعروق..)، سرديا تخييليا وواقعيا.

ب: تنوع التأشيرات المكانية:

وقعت الجريمة – كما رأينا – في الدار البيضاء وبالضبط "على بعد عشر كيلو مترات من عين الذئاب... قرب شاطئ، طماريس"[٩] بصوت المفتش (عمر) حين أخبر الضابط على الهاتف، حيث وجدت فتاة في ريعان شبابها مقتولة بالرصاص، وهو المكان / النواة لتظهير الحدث أي اكتشاف الجريمة، دون معرفة الفاعل المفترض، ومن خلاله تبدأ فصول الحكي، التي تحرص على استطلاع كل الأمكنة عبر الوصف وتمثل التفاصيل، بدءا من مكان الجريمة الذي نطل عليه حين التحاق الضابط "يقظان" بمكان الجريمة في "رحلة سريعة" من منزله. يقول السارد: "انحرفت السيارة إلى طريق ثانوية، ولاحت عن بعد غابة كثيفة يختبئ البحر وراءها، وعلى الجانب الأيسر كانت هناك أعمدة ضوء حديثة وآلات حفر متوقفة وركامات من الرمال والأتربة والأحجار، ولافتات كتب عليها بخط غليظ "تجزئة النصر" أثمان مناسبة وتسهيلات في الأداء، كانت الغابة صغيرة لا تتعدى بضعة هكتارات وعند نهايتها يوجد مصب نهر يفصلها عن الشاطئ المتد في تعرجات طبيعية، وكانت الطريق ضيقة بحيث يصعب على سيارتين أن تمرا دون أن تخرج إحداهما إلى الجانب غير المعبد، وقد عرف الضابط أنه وصل إلى مكان الجريمة من خلال سيارات الشرطة والإسعاف المتوقفة على جانب الطريق، لم يكن هناك تجمع للفضوليين، فالمكان عبارة عن خلاء والفيلات التي يفترض أن بها سكان ما زالت في الأمام على بعد حوالي الكيلومترين"[١٠].

وكما يتضح، فإن موقع ومكان الجريمة ملائم من جميع المواصفات لوقوعها أو إخفاء معالمها، فهو مكان مهمل وخالٍ من السكان ويبعد عن قلب وأطراف المجال الحضري، وتغطيه غابة من الأشجار، ونلاحظ في الرواية البوليسية أن علاقة الشخوص بالمكان من ضحايا وأجهزة أمنية، ليست علاقة ألفة، وإنما هي علاقة ضرورة ترتبها الأفعال الإجرامية المرتكبة وفاعلوها، لذلك فإن أحاسيس الشخوص واندفاعاتهم الروائية لا يمليها المزاج أو التخييل الحر، وهكذا نرى أن الضابط ينخرط لتوه في الأجواء المحيطة بالجريمة، بل إن أول من "يساق" ذهنيا ورمزيا إلى التحقيق والتحري هو المكان، الذي ليس شخصا فاعلا أو مشاركا في الجريمة، لكن هناك أمكنة تحتضن المجرم والضحية، بطريقة اعتباطية فتغدو بدورها "متهمة"، وتثير التوجس منها، لذلك فإن الضابط رفقة الأجهزة الأمنية لا يكتفون

بنقل الجثة، وإنما أول ما يفعله الضابط هو محاولة استنطاق المكان لعله يبوح ببعض المعطيات، ويظهر ذلك من خلال هذا الحوار بين الضابط والمفتش:

"– هل فتشت الضحية ؟

– لا، أجاب المفتش محرجا وكأنه ارتكب خطأ.

ألقى الضابط نظرة على رجال الإسعاف وهم يضعون الجثة في غشاء بلاستيكي أسود، ثم خطا بين الأشجار وهو يفحص الأرض بعينيه ويزيح بحذائه الأعشاب عساه يعثر على مؤشر ولو تافه.

قال المفتش:

– ليس هناك أية محاولة لتغيير معالم الجريمة.

– ألم تكن مع الضحية حقيبة يد ؟

– لم نعثر عليها

– من أخبر الشرطة ؟

– مكالمة من مجهول لم يفصح عن هويته.

تجول الضابط حول مكان الجثة في دائرة قطرها عشر مترات وعيناه تنقبان بين الأعشاب بنظرات نافذة. توقف وانحنى على الأرض وفحص بقعة من العشب طفح فوقها قليل من التراب، انحنى كذلك المفتش في وضعية صعبة.

– من هذا المكان، قال الضابط، أطلق الرصاص؟

التفت المفتش إلى المكان الذي كانت فيه الجثة ليقدر المسافة،

وأضاف الضابط:

– ستة أمتار تقريبا، الضحية لم تكن تعرف أن القاتل سيطلق عليها النار.

– من الواضح، قال المفتش، أنها رافقته عن طيب خاطر".[11]

يترتب على ذلك نظريا وعمليا تشغيل الرواية البوليسية لركام من الآليات المفترضة (كما القاتل مفترض، قد يكون هذا الشخص أو ذاك)، إذ تندفع مكانيا بواسطة تنويع التأشيرات المكانية، ليس فقط لاعتبارات فنية وسردية وتخييلية، وإنما لطبيعة الأحداث البوليسية التي تتطلب الانتقال من الأمكنة حيث يتم الرصد والتحري، وسط ركام مزدحم من الأسئلة والمساحات الغامضة والملتبسة، وبالتالي، وإذا كانت أجاثا كريستي تضع المتلقي أمام أكثر من متهم مفترض أو تحوم حوله الشبهات في جريمة ما، ووقتئذ تتنامى أحداث الرواية البوليسية، فإن رواية (الحوت الأعمى) تطرح أكثر من مكان أو مقر أو نقطة مجالية، حتى إن الأمكنة كلها تدور حول فلك الجريمة ولا نجد منطقة "سهو" تخييلي خارج عن نطاق الجريمة، أو في حالة "شرود" أو جنوح نصي، ولعل تعدد الأمكنة هذا يتساوق عضويا مع تعدد الشخوص المتابعين أو المراقبين أو المشكوك في صلتهم بالجريمة سواء كانت هذه الشخصيات على معرفة ببعضها البعض أو العكس، وهو ما يتصادى ويتعالق مع مواجهة أكثر من جريمة مترابطة مع الجريمة الأم، التي تزرع منطلق البحث والتقصي، الذي لا يمكن التحكم في نتائجه، وهذا ما نجده في هذا النص، إذ سيقود البحث إلى وجود جريمة

ثانية (قتل أري أريفو المهندس الإيطالي صديق الضحية) وقتل (الحاج) بفيلته وكان هو الذي قدم إفادات مهمة ستقود الفاعل الحقيقي وهو (البيدرو غارسيا)، دون أن ننسى أن الضابط (يقظان) المكلف بالقضية تعرض بدوره إلى محاولة القتل لإثنائه أو إبعاده نهائيا عن الملف، بعد أن بدأ يتلمس بعض الخيوط والإشارات الدالة.

لذا، فإن عملية تلقي النص بكل أبعاده وحمولاته ووسائله التعبيرية والمعمارية تجعل منه فضاء ملتبسا للمجرمين المفترضين، وحاضنا لأمكنة بدورها متداخلة مع عالم الجريمة ومتضاداته المتمثلة في أساليب التحقيق التي يشخصها النص تعبيريا ولغويا عبر امتصاصه وتسخيره لمجموعة من الأحداث المتناقضة أحيانا، والمستقيمة منطقيا في أحايين أخرى، والتي تلقي بظلالها الخاصة على الرواية البوليسية، بوجود حدث الجريمة والضحية والفاعل والمحقق، وما يترتب عن كل هذا من علائق وتشظيات نصية وانتشارات تخييلية وتخيلية، وهو ما يضيء تراكم الأمكنة والفضاءات في الرواية البوليسية، وتنقل الشخوص فيها وعبرها، من واقعة إلى أخرى، ومن وضع لآخر، وأيضا الانتقال من مكان إلى آخر من أجل تتبع خيوط عديدة لعله يقود إلى مربط الفرس أي الكشف عن ألغاز الجريمة، ويبقى الناظم السردي بين كل هذه الفضاءات وشخوصها والأحداث التي تطرأ، هو الجريمة بكل مؤشراتها.

وإذا أردنا اجتراح واختزال الأمكنة من حيث وظائفها السردية وما تحمله من دلالات على مستوى الحدث/الجريمة، والشخصية الروائية، فيمكن أن نحصرها في فضاءات بقدر ما تتمايز فيما بينها، فإنها تتقاطع سرديا ومرجعيا.

١- الفضاء العام: المدينة ويتشخصن في (الدار البيضاء) بكل تفاصيلها المكتظة من شوارع وإقامات وعمارات ومؤسسات وبنايات وأرصفة...

٢- مكان الجريمة (طماريس — عين الذئاب)

٣- أمكنة ممثلة لسلطة القانون (مركز الأمن، مكتب العميد، مكتب الضابط، الإدارة المركزية بالرباط، المحكمة...).

٤- مكان إقامة الضحية رفقة أسرتها (حي شعبي).

٥- أمكنة يقود إليها البحث بطريقة مرسومة، أو أنها تعترض سبيله على سبيل المثال: (مختبر البصمات، سيارة التعليم، المحل التجاري الذي كانت تشتغل فيه الضحية (هند) وهو حلويات الحاج يونس، وكان طبيعيا أن تقصده الشرطة بعد بيت الضحية، ومن ثم الانتقال إلى العمارة التي كان يقطن فيها (أريفو) صديق (هند). وقد كانت المفاجأة أن وجد بدوره مقتولا مما عقد مسطرة التحقيق، أوطيل هوليداين، فندق ريجينسي، شركة التصدير لبيدرو غارسيا التي تقع بعمارة الأحباس شارع الجيش الملكي، فيلا الحاج، الميناء، الباخرة...).

٦- أمكنة خاصة (بيت الضابط يقظان، شقة المفتش عمر...) ومع ذلك فإنها لا تعكس الحياة الخاصة للشخصية، وإنما تصبح هذه الحياة بأمكنتها جزءا من باقي الأمكنة طالما أن الضابط لا يبرح التفكير في الجريمة وتطورات البحث وما يستجد فيها، حتى إنها تتحول إلى هواجس دائمة، أو إنها تصورها بطريقة مضطربة وخاضعة لصدى الجريمة بكوابيسها والتحقيق بإجراءاته المتلاحقة .

وتلعب هذه الفضاءات دورا بارزا في تشكل الأحداث، فهي ليست ساحات لهذه الأحداث وانتقال الأشخاص دون أثر أو بشكل جامد، بغض النظر عن دينامية النص المتمثلة في الجريمة ودواعيها ومرتكبها، وإنما تأخذ قيمتها الجمالية والبنائية بمدى تشغيلها حكائيا في التحقيق والبحث، فكل مكان يقود إلى مكان آخر، وهناك أمكنة لا يتم الرجوع إليها فيزيائيا وفيزيقيا في النص إلا رمزيا من خلال استحضار بعض تفاصيلها في مسار البحث، وهناك أمكنة تعتبر مرتكزا يتكرر التوافد عليها مثل إدارة الأمن، بيت الضابط، المشرحة، العمارة التي يقطن فيها (أري أريفو المقتول صديق هند المقتولة...).

ويتحقق مسار التحقيق في ضوء التقاط الجزئيات التي تشتمل عليها هذه الفضاءات، وعليه فإن هذه الجزيئات هي التي تقلب بوصلة التشخيص والوصف والتسريد، وترشد التحقيق عبر كل هذه الأنفاق السردية وألغام الأحداث، إلى جزيئات أخرى بواسطة ديناميات التكرار والتراكم والتوليد السردي، ويكفي أن نشير هنا إلى بعض الجزيئات التي حكمت مسرود الرواية، والتي تتحول إلى ضرورة سردية لبناء الرواية البوليسية. ومع أن كثيرا من النصوص الروائية والتخييلية، غير هذا النمط، تهتم بالوصف والتفاصيل كما تناول ذلك العديد من النقاد كـ"ريكاردو"[١٢] في كتابه "قضايا الرواية الحديثة"، فإن قيمة الجزيئة في الرواية البوليسية غير قيمتها في غيرها، لما تعبر عنه وتتقمصه من أدوار وظيفية رئيسة، ما يجعلها ذات خصيصة متميزة "نوويا وفيزيائيا"، إنها ذرات الأكوان الروائية.

نقرأ ما يلي: "أجال الضابط عينه في أرجاء القاعة وقال:

لنر ملابس الضحية.

انحنى الطبيب الشرعي تحت الطاولة وأخرج سلة بلاستيكية بيضاء.

– أجلت تفتيش الملابس لما علمت أنك ستحضر بنفسك إلى هنا "[١٣] قبل أن يسترسل السارد في الوصف والحوار:

"فتش الضابط الجيبين الأماميين ثم الخلفيين فلم يجد بهما شيئا، ولكن لما حشر سبابته في الجيب الصغير علق شيء بظفره، استل مزقة ورقة مدعوكة عليها أثر كتابة منحلة وبعد أن فحصها قال:

– بلا شك هذا جزء من ورقة صبنت داخل السروال.

حاول استخراج المزق الأخرى بحذر...ثم أحضر الطبيب ملقاطا وأخرج المزق المدعوكة ووضعها بعناية على المنضدة ثم أحضر مكبرة ومصباحا ركز ضوءه على المزق وشرع رفقة الضابط في فتحها بعناية وتصنيفها حسب الحروف التي ظلت واضحة، وبعد جهد استطاع الضابط أن يقرأ "مـ..ر...ـة النـ..ض..ة ...لت...م..س..اق.." انشرح وجهه أما الطبيب فقد نزع نظارته وزم عينيه وهو يقول:

– لم أفهم شيئا ؟ هل باحت لك الجثة بسرها ؟

– هذه مزق وصل أداء... الكلمات المكتوبة بقلم الحبر كلها انمحت، أما الكلمات المطبوعة فبقيت بعض حروفها واضحة وأظنها تعني مـ.. مدرسة ألف...الفضة.. لالا... النهضة...لتـ..م، لتعليم س س السـ ألف قاف... السـ...

– السياقة، قال الطبيب بانتصار.

– تماما.. تماما "مدرسة النهضة لتعليم السياقة".

ضحيتنا كانت تتعلم السياقة، وهذا غالبا وصل أداء قسط من أقساط المدرسة"[١٤].

عندما انتقل الضابط رفقة المفتش إلى منزل الضحية.. بعد أن تمكنا من معرفة عنوانها الموجود بحي شعبي، لم تتوقف عين التحري عن ملاحقة الجزئيات والمفارقات داخل بيت وغرفة الضحية، حيث أمها السيدة رحمة بنت محمد.

"كان المنزل متواضعا يقع في "الري دي شوسي" من بناية تتكون من ثلاثة طوابق تبدو الرطوبة عليها، به غرفتان دامستان ويمكن معرفة كل مرافقه (المطبخ والمرحاض) بنظرة واحدة "[١٥] قبل أن يضيف السارد ما يلي:

"قادتهما الأم إلى الغرفة الأخرى، كانت أصغر من التي كانوا يتواجدون فيها، ولاحظ الضابط أن سرير هند هو قطعة الأثاث الفاخرة من بين كل أثاث البيت، ولاحظ تحته حقيبة جلدية كبيرة وبعض الملابس تظهر منها. وفهم أنه بسبب ضيق الغرفة وصغر الصوان فإن هندا لا تجد مكانا كافيا لوضع ملابسها؟"[١٦].

نقرأ أيضا:

"– إذا سمحت سألقي نظر عليه.

ودون أن ينتظر جوابها جر باب الصوان فانفتح بسهولة، تقدم الضابط وفحص ملابس الضحية، مرر أصابعه على معطف فاخر من الفرو... ثم التفت إلى الأم قائلا:

– كم كانت ابنتك تربح من عملها ؟

– ألف درهم، أجابت ورأسها مسترخ على كتفها... ثم أضافت لأنها أدركت استغراب الضابط من ملابس ابنتها الثمينة.

– ألف درهم وصاحب المحل الله يكثر خيره، كان دائما يعطيها أكثر.."[١٧]

ونختم بنموذج ثالث من مسرودات الجزيئة–الذرة السردية، في تفاصيل مكان آخر وهو شقة صديق الضحية (الملوخي هند)، بعد اقتحام شقته، حيث كان ممددا مقتولا والمكان تفوح منه رائحة كريهة.

يقول السارد:

"فعلى رفوف خزانة رائعة من خشب الأكاجو، اصطفت سلسلات من الموسوعات، واحتلت منضدة التصاميم الهندسية وسط الغرفة.. وكان التصميم المثبت عليها غير كامل يشبه لسانا يمتد داخل الحبر، التحق الضابط بالمفتش فوجده يتصفح مذكرة وبين شفتيه سيجارة، دون أن ينوي إشعالها، فأمره بأن يتخلص منها. ألقى نظرة على التصميم ثم فتح درج المكتب الأول وأخرج منه ملفا يضم أوراقا تحمل شعار شركة توسيع الميناء، مكتوبة باللغة الإيطالية، والدرج الثاني كانت به عدة رسائل وفاتورات ووثائق تحمل كذلك شعار الشركة. أما الدرج الثالث فلم يكن يحتوي سوى على ظرف متوسط الحجم، أخرج منه الضابط صورتين فوتوغرافيتين ووضعهما أمامه على المكتب وقال دون أن يرفع رأسه عنهما:

– صورتان لباخرة شحن.

وبعد مزيد من التأمل أضاف، ربما ترسو في ميناء الدار البيضاء"[١٨].

يتجلى إذن، أن هذه الجزئيات، المشار إليها، وغيرها تنهض بوظائف سردية شاملة وواسعة، إنها بمثابة ذرات نصية نووية، ومن خلالها، تنفتح كوات وشقوق، تنفرج كلما ضاقت رحابة النص وانغلقت أمام غياب مفاتيح لولوج سراديب المناطق المعتمة من الأحداث، لمعرفة الهوية الشخصية للضحية في بداية الرواية، قبل أن يمتد البحث إلى الجريمة وظروفها. فالعثور على مزقة ورقة مدعوكة، وإن كانت غير واضحة في حروفها وكلماتها، مكن من سوق منعرج التفتيش نحو سيارة التعليم الذي كانت تتعلم فيها الضحية السياقة، قبل أن يحل الضابط بمنزلها ويلاحظ مدى المفارقة بين انتمائها الاجتماعي الواطئ، وتميز غرفتها وملابسها الشخصية الخاصة الباهظة الثمن، ما يعني أن هناك مجالا مسكوتا عنه في علاقاتها يوفر هذا الهامش، وهو ما قد يساعد في البحث عن مصدره، وعن احتمال وجود علاقة ما بالجريمة، وهو ما سيتم، وكذلك الشأن بالنسبة للصورتين للباخرة التي وجدتا بشقة صديق (هند). فهذه الباخرة كانت تسخر لتهريب المخدرات، وقد تبين أن كل الوقائع كانت متداخلة وعلى صلة بشبكات إجرامية داخل الوطن وخارجه.

نقرأ في هذا الحوار، الذي يرتكز على الملاحظة والمقارنة والتدقيق، بين الضابط والمفتش، ما يلي:

"أشعل المفتش سيجارة ونفث الدخان عاليا، وقال وهو يخطو أمام الضابط:

– أظن أن صورتي الباخرة، التي سبق وأن أخذتهما من منزل الإيطالي، هما لهذه الباخرة.

– لست متأكدا، قال الضابط وفمه مملوء بالطعام، إنهما لهذه الباخرة ولكن أريفو قتل بسبب تلك الصور"[١٩].

يمكن القول، إن الأمكنة وطرائق التعامل معها على مستوى النص وأحداثه أتاح للرواية البوليسية إنعاشا خاصا لعوالمها الضاجة بالحركة، وزودها بكل ما يسند آليات الحكي وصيغه في هذا النمط من الكتابة الروائية.

٢ – هندسة الحكي:

تبدأ الرواية باستعداد الضابط، مع أسرته، للقيام بزيارة عائلية طال انتظارها، والتي حالت دونها الانشغالات الأمنية لرب الأسرة الضابط (يقظان)، وفي هذه المرة أيضا، سينتشل خبر الجريمة الضابط من مضمار برنامجه الشخصي، مدفوعا بضرورة الانخراط في البحث، والانقياد للواجب المهني دون أن يجد وقتا ثانويا لتلبية مطالب أسرته الاجتماعية، وحتى حينما انتهى من فك ألغاز الجريمة، وقبل أن يستنشق نسيم متعة التخلص من "كوابيس" الجريمة التي تطارده في كل الأمكنة والأزمنة، وأعبائها، التي أفرزت عوالم كابوسية وجودية تتخطى الإطار السوسيو–مهني الضيق والمألوف، سيطلبه العميد رفقة المفتش في نهاية الرواية لاستئناف التحقيق في جريمة جديدة، بعد أن وجد (الحاج) المهرب في الماضي والتائب في الحاضر، وهو الذي فك شفرة تلك المكالمة اللغز، مقتولا ومرميا في مسبح فيلته.

وفي الأغلب الأعم، فإن هندسة الحكي انبنت على التحقيق وآلياته وتقنياته التعبيرية والخطابية، بمختلف أشكالها، التي يتم تسخيرها للوصول إلى الحقيقة، حيث يتمدد الحكي من كل الأطراف والدوائر النصية وتنشأ الحكايات والأحداث والمسرودات والتي تسير على أكثر من "عجلة" نصية، طالما أن الجريمة غامضة وخيوطها معقدة، لذلك تضعنا الرواية أمام أكثر من شخص مفترض، بل كل شخصية لها صلة ما بالضحية هي "مشروع" مجرم، إلى أن يثبت العكس، لذلك، فإنه بعد أن تم التوصل إلى هوية الضحية والتي اسمها (الملوخي هند) مزدادة [مولودة] سنة ١٩٧٩، مهنتها تلميذة، وتقطن بدرب الراحة رقم ١٧ حي لمدون، كلف الضابط (يقظان) بالبحث من قبل العميد بعد أن نال كل الصلاحيات على أثر ذلك انتقل مباشرة إلى أسرتها لإخبارها، لكنه لم يكتف بهذا الغرض حيث استفسر من أمها عن ظروفها وعلاقاتها ومجال عملها وبعض التفاصيل مثل غياباتها، وغير ذلك.

مع ذلك، فإن أم الضحية نفت أن تكون ابنتها على علاقة مع أي شخص، مستبعدة أية شبهة أخلاقية عنها، لكنها أقرت في المقابل أنها سبق أن خطبت من ابن خالتها لكنها رفضت الزواج منه، وأنها تشتغل في "حلويات الحاج يونس"، مشيرة إلى أنه يجزل عليها بالعطاء، وكأنها تبرر وضعيتها المالية، التي لا تتناسب مع مدخولها الشهري الضئيل.

بعد ذلك ينتقل الضابط إلى المحل التجاري (دائما رفقة المفتش عمر) للسؤال عن السيد الحاج يونس صاحب المحل، فلم يجد غير زوجه التي أجابت عن أسئلة المسؤولين الأمنيين، بعد إعلامها بقتل (هند)، وفي سياق الاهتمام بالتفاصيل سرديا، يغدو هذا البحث بأسئلته مربوطا سرديا، بما سيأتي وبما مضى، وبالأسئلة التي وجهت إلى أم الضحية بعد اكتشاف ثغرات في بعض أجوبة الأم:

"طيب، قال الضابط، الضحية هند قالت لأمها إنها ستذهب مساء يوم السبت إلى حفلة تقيمها إحدى صديقاتها هنا في العمل... وفي صبيحة يوم الأحد عثر عليها مقتولة في غابة دار بوعزة. تقلصت ملامح المرأة واعتراها الاندهاش، فقالت بثقة مطلقة.

– هذا كذب..كل العاملات عندي في المحل عملن مساء يوم السبت باستثناء هند، هي التي طلبت مني أن تتغيب من أجل مناسبة عائلية".[٢٠]

وبعد استجواب إحدى الصديقات القريبة من الضحية اسمها (نجية)، يصل الضابط والمفتش إلى معلومة جديدة ستحول مجرى البحث،خصوصا وأن الحكي كان يضع علامات استفهام على كل هذه الشخصيات المشكوك فيها، والتي لم تكن بمنأى عن ما يجري، بعد إفصاح (نجية) عنها، وهي أن (هند) كانت على علاقة شخصية، بشخص أجنبي إيطالي اسمه (أري أريفو) ثري يشتري لها ملابس فاخرة، وهو ما يحيل على ما وجد في البيت، ومثلما تم الانتقال إلى مقر عمل هند، التحق الضابط والمفتش بشركة توسيع الميناء قبالة المدخل الرئيس للميناء الموجود بعمارة تتكون من أربعة طوابق حيث يشتغل (أريفو) وفي كل الفضاءات، وبين ثناياها السردية والحكائية، يتعمد المسؤول الأمني استجواب الأشخاص بطريقة مباشرة أو ملتوية أملا في استخراج واستنتاج بعض العلامات أو المعطيات حتى ولو كانت جزئية يمكن أن تؤدي إلى إبراز ما يمكن أن يساعد في البحث والتحري، دون توجيه

اتهامات أو استصدار مذكرة للاعتقال أو غير ذلك، ما دامت القرائن والأدلة تكاد تكون منعدمة ولا أثر لها، وهي شخصيات عديدة (امرأة، مستخدم، كونسييرج، سكرتيرة، جارة، مجرم سابق).

وفي إطار متابعة التفاصيل السردية، وما لها من تأثير حكائي وإنجاز المتغيرات النصية، يرن هاتف مجهول في شقة (أريفو) المقتول، والذي لم يتكلم بعد أن رفع الضابط السماعة، ولأن التحقيق لا يمشي برجل واحدة أو عين عوراء، سنرى أن المفتش (عمر) الذي يشتغل تحت ظل الضابط، يقوم بتحري مواز يعطي ثماره، رغم أنه كان في سهرة خاصة بأوطيل هوليداين، وهو ما قاده إلى معطيات ليست حاسمة، لكنها تفتح نافدة الأمل للاستمرار في المتابعة والتحقيق، بعد أن توصل إلى أن كلاً من (أريفو) و(هند) قبل يومين كانا صحبة شخص إسباني اسمه (بيدرو غارسيا)، وتعرف كذلك على رقم الشيك والبنك، بعد أن زار بالمصادفة صديقا له (حمادي) يعمل حارسا أمنيا خاصا وعرض عليه صورة (أريفو) الذي تعرف عليه وعلى (هند).

وهنا يتضح روائيا أن الصرامة والمنطق في التحقيق والتدقيق قد لا تقود إلى الغاية، وقد تتدخل عناصر طارئة تُجلي الكثير من المعطيات، مثلما حدث هنا بالصادفة. غير أن التحقيق مع (بيدرو غارسيا) لم يستطع أن يثبت علاقة الشخصية الإسبانية بمقتل (أريفو) صديق (هند) والذي كان مسافرا إلى الخارج أثناء وقوع الجريمة، بعد التأكد من أرشيف المسافرين في مكتب مطار محمد الخامس، ومع ذلك فإن الشكوك حول الآخرين المفترضين بدأت تتبدد لتتركز حول شخصية (بيدرو غارسيا) رغم انعدام عناصر الإثبات، وحينما بدا الاقتراب من الفاعل ممكنا، تعرض الضابط لمحاولة اغتيال قرب فندق حياة ريجينسي بعد أن اتصل به صوت مجهول أعلمه بأنه لديه معلومات حول الجريمة ويود تبليغه بها.

ولأن (بيدرو غارسيا) وُضع تحت المراقبة غير المباشرة، فقد تم تسجيل نص مكالمة هاتفية باللغة الإسبانية:

La ballena ciega ene agua la misma cancion

وبعد أن ترجمت إلى العربية: كانت على الشكل التالي: (الحوت الأعمى في الماء نفس الأغنية) إذ يبدو أن عنوان الرواية مأخوذ من هذه الجملة، والتي تعبر عن التشفير السردي المؤهل لفك ألغاز الجريمة، حتى وإن لم يتأت للجهاز الأمني فهم ما وراء هذه الجملة — المقطع السردي وهي جملة مستعصية تتسم بالإخفاء السردي، بمفهوم تودوروف، تخفي دلالات وتتخفى وراء رموز، فكان اللجوء إلى (الحاج) أحد المهربين والمتاجرين في المخدرات سابقا، والذي سيقتل في نهاية الرواية بعد أن فكك للجهاز الأمني معنى العبارة–المقطع السردي ليس لغويا وإنما ما تعنيه من تشفيرات بالمهربين. إذ تم الكشف عن عصابات منظمة تهرب المخدرات عبر الميناء مستعملة غطاءات اقتصادية، بعد أن تم تفتيش تلك الباخرة في الميناء والتي وجدت صورتها عند (أريفو)، وبعد أن كانت الخيوط بعيدة أصبحت ملموسة وعينية، إذ تم ضبط حالات تهريب المخدرات التي تورط الإسباني في وضعية التلبس. وهكذا فجريمة القتل قادت إلى جرائم أخرى، من قتل ومخدرات وتهريب واستعمال السلاح، وغير ذلك، في وضعيات سردية وحوارية وخطابية متشابكة.

أما تفسير وتفكيك شفرة نص المكالمة الهاتفية /مفتاح حل عقدة مقترف الجريمة وعقدة الرواية ككل، من قبل (الحاج)، فكان كالآتي:

"- الحوت... هو البضاعة، يعني الحشيش...الأعمى... تعني الظلام: الليل...الماء هو الميناء، نفس الأغنية..نفس الطريقة".[٢١]

ومع أن الأحداث مرتكزة على التوالي والتتابع الحكائي، فإن الكثير من التقنيات السردية التي استعملت تكسر من هذا التتابع بواسطة الاستحضار والحوار والتداعي المتكرر، وبث حكايات متعددة بتعدد الأحداث والشخصيات والخطابات اللغوية الملائمة لأجواء الرواية البوليسية ما يجعلنا نعتبر أن هذا النمط من الكتابة الروائية يحتفي باللغة من منظوره، بخلاف الآراء النقدية التي تعتبر أن الرواية البوليسية لا تعتني باللغة أو تضعها في مرتبة غير أساسية، بيد أن هذه اللغة تناسب وتوائم الخطابات المتصلة بعوالم الجريمة والتحقيق والتي تجسدت عبر مستويات معمارية وهندسية تتكئ على آليات التحقيق والتحري، الاستجواب والاستنطاق، والاستنتاج، والتأويل في سيرورة سردية تتأسس على التدحرج المنتظم والناظم للحكي وهندساته.

٣ - تركيب: أسئلة وقضايا

بناء على ما سبق، يتبدى أن الرواية البوليسية تتخذ من الجريمة وعوالمها مرجعا وأفقا لتخيلاتها وأحداثها، وإذا كانت الجريمة في هذا الصنف من الكتابة الروائية مستندا ومقتضى مشتركا في كل الروايات البوليسية، بكل وسائلها السردية المرتكزة على بنيان التحقيق والتحري والاعتناء بكل الأشياء والتفاصيل، فإن كل رواية بوليسية تعكس ظروفا ومعطيات خاصة بالجريمة على مستوى الأشخاص والأزمنة والأمكنة والأشياء والأدوات المستعملة في تأثيث هذه العوالم، وهو ما قد يتصادى مع الواقع، فقد تكون الجريمة واحدة (القتل مثلا) لكن التحقيق والواقع يثبت دائما، أنها قد تكون جريمة ناجمة عن الخطأ أو مدبرة، وقد يشترك فيها شخص أو أكثر، وقد تكون محدودة في الزمان والمكان، وقد تكون متشعبة ومعقدة أطوارها وأسبابها، وربما تخفي جرائم أخرى من قتل ومخدرات وسرقة ...إلخ، وقد يرتكبها المجرم المحترف وبالمقابل يقع في حبالها الإنسان العادي أو "المتميز" بصورة اجتماعية لافتة تبعده عن الشبهة..

في رواية (الحوت الأعمى)، تنتصب جريمة القتل باعتبارها محورا مركزيا يشد إليه انتباه الساردين والمتلقين، في سيرورة لا متناهية من الوقائع المتشابكة التي تجري في مدينة الدار البيضاء، و تخفي معها ظلالا لأمكنة خارجية أجنبية ترتبط بتنظيمات الجريمة الدولية المنظمة (شبكة للمخدرات) أما في رواية (**القديسة جانجاه**) لنفس المؤلفين، فإن اختفاء (فاطمة لصفر) في ظروف غامضة بعد قدومها إلى الدار البيضاء عند الكاتب (عبد الله الزمردي) بطلب من الصحافي (علي الوزاني) القاطن بطنجة الذي يصدر جريدة جهوية، وله علاقة شخصية بالكاتب بعد أن يتوسط لها كي تنخرط في عالم الفن والتمثيل، أصبح مشكلا أمنيا حول مصيرها قبل أن تتنامى الوقائع وتتفرع وتتشعب. وكذلك باشر التحقيق في الدار البيضاء الضابط (يقظان) الذي تكلف بالتحقيق في مقتل (هند) في رواية (**الحوت الأعمى**) رفقة

المفتش (عمر) في تنسيق تام مع الأجهزة الأمنية بطنجة، وخلالئذ تنشأ خيوط كثيرة وفجوات، كلما كانت تقرب التفتيش إلى النتيجة كانت تدفعه إلى الخلف وتبعده عن الحقيقة، بقدر ما تحرض، الساردَيْن على التشبث بمطلب التحقيق مع التمسك بقيمة الأشياء والتفاصيل التي تلتقطها المسرودات وتغير الأمكنة والحوارات والشخصيات والعلامات الدقيقة التي قد تقود إلى حقيقة ما، بل إن هذه الأشياء والتفاصيل والحركات المجسدة في الوجه أو اليدين أو في الملامح والمخزون النفسي للجسد ككل، تغدو بمثابة حوافز سردية وملتقى للأدلة والعلامات المعبرة عن دلالة نصية مغمسة في عالم الجريمة، لذلك في لحظات أقفل الملف من قبل شرطة طنجة بعد أن اقتنعت بتوصلها إلى حقائق دامغة، لكن الشكوك ظلت تساور الضابط يقظان، الذي لم يستسلم ولم يسلم بهذه الحقائق حتى وإن جاءت من جهاز مماثل في طنجة، ولعل هذه الشكوك والهواجس هي التي فتحت له نوافذ ضيقة جدا، لكن سرعان ما ستنفرج كليا في آخر الرواية، وإذا كان اختفاء (فاطمة لصفر)– في رواية (القديسة جانجاه)– كشف عبر التحقيق عن جرائم أخرى (قتل، مخدرات، جنس، مال ...) في طنجة ونواحيها، كان من ضحاياها أشخاص عديدون منهم من سجن ومنهم من قتل وأيضا الفاعلون، ومن بينهم (فاطمة لصفر) والتي لم تتحكم في مصيرها بعد أن كان مآلها الاختفاء، قبل أن توجد مقتولة ومدفونة في فيلا الكاتب عبد الله، فإن الكثير من التماثلات والإحالات السردية البسيطة أو العابرة التي قد لا تجر إليها انتباها، هي التي وفرت مادة للاستحضار والتذكر والافتراض وربط القرائن بعضها ببعض، بالنسبة للضابط والمفتش، عبر البديهة وقوة الملاحظة وتراكم التجارب، وإن كانت كل جريمة لا تشبه أخرى، وبالتالي شكلت نبراسا حقيقيا لانجلاء المناطق المعتمة التي تحيط بالجريمة المقترفة، مثل صورة الباخرة في (الحوت الأعمى)، أو معطف الفرو الذي كانت ترتديه (فاطمة لصفر) المعروفة (بجانجاه)، وبعد مدة على اختفائها، وفي مناسبة جمعت الضابط بالكاتب وزوجه (عواطف) الشاعرة، سيركز نظره الشديد على معطفها، وهي جزئية لم تمر هباء وإنما، استنفرت حواس التحليل والبحث والمقارنة والارتياب، يقول السارد: "صافح الضابط الشاعرة وترك يدها في يده ونظر في عينيها نظرة مستفزة، ثم نقل بصره إلى معطفها ولفه بنظرة شاملة بطيئة، أظهرت للجميع اهتمامه بالمعطف أكثر من أي شئ آخر.

– غريب...! قال أخيرا الضابط، وعيناه تبحث عن عيني الشاعرة دون جدوى، لقد ذكرتني بالممثلة سيئة الحظ (جانجاه) عندما اقتدناها إلى مركز الشرطة قبل سنة لإثبات هويتها، كانت تريدي معطفا من الفرو مثل هذا تماما"[٢٢].

في خضم هذه العوالم المكتظة بتداعي الأمكنة والأزمنة والأشخاص والأشياء، وتقنيات الرصد والتشخيص، تتضافر عوامل سردية بارزة وأخرى قد تبدو تافهة، لكنها يمكن أن تتكفل بتوجيه أو قلب الحقائق، وهي من خصائص الرواية البوليسية، يقول بوتور: "وقد يكون لكلمة واحدة نتائج أكبر من نتائج خطاب طويل: فنحن سنشهد، بالنتيجة، تغييرات في البناء يمكن الإشارة إلى أهمية أمر ما بعدم الكلام عنه مباشرة، وبدراسة ما يحيق به، فنظهر أن هنالك نقصا في نسخ ما نرويه أو شيئا نريد أن نخفيه"[٢٣]

وهذه الأهمية تنسحب أيضا على دينامية الزمن بالحرص على استعمال التسلسل الزمني بطريقة قياسية مع رصد كل الفجوات التي تخلف بلبلة في رؤية الأحداث والوقائع، فإذا رأينا أن (هند) الضحية في (**الحوت الأعمى**) تشتغل عند الحاج وتخبر أمها أنها لن تعود إلى البيت لأنها ستصحب صديقتها، إلى حفلة تقيمها، وهو ما نفته زوج صاحب المحل، حيث أكدت أن كل العاملات في المحل اشتغلن يوم السبت، ما عدا (هند) التي طلبت التغيب بدعوى مناسبة عائلية، فإنه في هذه الحالة، في الرواية البوليسية، يطرح أكثر من سؤال، مثل: لماذا تغيبت (هند) عن العمل ؟ أين كانت في ذلك اليوم ؟ ومع من كانت ؟.

يقول بوتور: "لا يمكننا أن نعيش مجرى الزمان وكرّ الأيام إلا إذا جزأناهما قطعا قطعا، ويظهر لنا كل جزء – بالتأكيد – كأنه موجه، وكأن له مدى معينا، أو كأنه ينبغي أن يكون موجها بالنسبة إلى سائر الأجزاء، غير أنه يبدو لنا دائما كجزء معين، معروض على غشاء من النسيان أو الغفلة"[٢٤].

بذلك تتجه الرواية البوليسية إلى توظيف بنيات سردية، في لعبة مزدوجة أو متعددة لتعرية المستور والمخبوء من وقائع بواسطة مختلف الأدلة، وكأنها تمارس التحقيق على اللغة والأشياء لأن الجريمة تمارس تخييليا وليس في الواقع، وإن كانت تلتجئ إليه في بنيانها وموادها.

وإذا كانت الرواية البوليسية – كما أشرنا – تستثمر التقنيات التي تخدمها في صوغ عوالمها، فإنها تعتمد كذلك على تطويع بعض أنماط الكتابة السردية، وفق استراتيجيتها الحكائية والحكي البوليسي، وهو ما يفيدنا في قراءة مختلف التطعيمات التي تحدث في الرواية والكتابات النقدية والنظرية الموازية لها، كما يمكن أن نرى في رواية (**القديسة حانجاه**) من خلال منجز بنائها الجمالي والوقائع المتضمنة، حيث ما يلحمه هو مكون اعتراف الجاني بعد محاصرته بالتحقيقات المتكررة في مرات عديدة، ومواجهته بالأسئلة والاستفسارات وبعض القرائن والتناقضات في الأقوال والتصريحات، ما أدى به إلى الانهيار الذي أجبره على البوح/ الاعتراف، وبذلك يتحول هذا المعطى إلى مكون نصي ضمن مكونات أخرى في الرواية البوليسية، ويضمن تحقيقات متعددة ومختلفة لنهايات النصوص الروائية، وليس نهاية واحدة بخط وحيد، أي أن الوصول إلى "الحقيقة" في عالم الجريمة يتم بوسائل متباينة وهذا الاعتراف لا يتماثل كليا مع كتابة الاعترافات التي سادت في مراحل معينة في أوربا، وإنما يأخذ معناه في سياق أجواء الرواية البوليسية، أي أنه مكون مربوط بمكونات وصيغ أخرى تخرق أفق التوقع لدى المتلقي، بالمفهوم الذي يراه ياوس Jauss[٢٥] وتشوش عليه، أو تخيب ظنه. وتتبنين الرواية البوليسية بكل مكوناتها هذه، بواسطة لغات لها نسيجها وقاموسها الذي يتميز بخصوصيته، بخلاف بعض الدراسات النقدية التي ترى أن اللغة تحتل مرتبة ثانية أو ثانوية في الرواية البوليسية، وتضع اللغة في موازنة مختلة مع باقي المكونات: (الجريمة، الضحية، المحقق ...إلخ) والتي ما هي في آخر المطاف، سوى حوافز ومواد دينامية للغة الرواية البوليسية، أي أنه ينبغي إجراء مقايسات من هذا النوع مع

وجود فوارق واختلافات، فالرواية، بصفة عامة، باعتبارها شكلا تعبيريا لغويا توظف لغات متعددة، لكن كل نمط يحتفظ بالأشكال والوسائل التعبيرية التي تميزه وهذا ما جسدته مختلف الاتجاهات الروائية: الرواية التاريخية، والرواية العاطفية، والرواية النفسية، والرواية التربوية، والرواية الأيديولوجية، والرواية الفلسفية، والرواية الواقعية، ورواية الألم، والرواية العجائبية، والرواية الهزلية، والسيرة الذاتية مع أن هذا التصنيف تبقى تخومه نسبية، وقد تتعالق مع الموضوع أو البناء أو خصوصيتهما معا، وحسب هذا المنظور الذي نراه فإن سؤال النشأة والتصنيف، قد يتحول في كثير من الأحايين إلى مجرد ميتافيزيقا، لأن نشأة أي صنف تعبيري أو حتى أفكار وفلسفات وعلوم، ليست مأمولا ذاتيا.

إن شأن الرواية البوليسية ليس هو إنجاز تحقيقات وتقارير بوليسية وصفية قانونية محضة، وإنما تخضع لمقتضيات الكتابة الروائية تخيلا أو متحا من الوقائع اليومية، لذلك فإن ما يجعل الرواية البوليسية ذات معالم ومكونات بوليسية، ليس فقط الجريمة وأسبابها ومعطياتها، وما يترتب عنها من إجراءات قانونية، وإنما تحويل تلك المقومات والأركان إلى شكل مصوغ بطريقته التخييلية الخاصة، وعلى منوال، لا يمكن لنمط آخر أن يسير على هديه وإرشاده، وهو ما يمكن أن نعتبره بنية خطابية لغوية بمواصفاتها و"لوازمها" الخاصة.

وينضاف إلى القضايا والمكونات البنائية الجمالية، للرواية البوليسية التي يمكن أن نستخلصها على مستوى النظرية والمفهوم، عامل وبنية التسخير[٢٦]، والذي يتجلى في أثر الفعل، وفيه تسعى الذات الفاعلة إلى إقناع الآخر/ الذات المتلقية بما تقدم عليه من أفعال، في الروايتين معا نصطدم بمواقف تسخيرية عديدة ففي مرات عديدة كان يبدو العميد مترددا في مسار البحث الذي يباشره الضابط (يقظان) حين يصل إلى الباب المسدود، أو الميل نحو تغليب كفة استحالة الوصول إلى نتيجة مؤكدة، ومع ذلك فإن الضابط لا يتلكأ بدوره في إقناع عميده بضرورة السير بالتحقيق إلى مجراه الأخير مع التمسك بكل بشارة ولو بنسبة ضئيلة، في هذا الإطار، فإن الضابط في آخر محطة من تحقيقاته، من بداية الرواية إلى نهايتها، تلقى الأوامر من جهة عليا بواسطة الجهاز المحمول، ضرورة إيقاف تفتيش الباخرة "فتفسير لغز من طرف مخبر وأخذه بيقين ثابت ليس مسألة قانونية ولا حتى منطقية"[٢٧] بلسان تلك الجهة العليا، بيد أن إبداء (يقظان) الانصياع لهذه الأوامر لم يثنه عن الاستمرار، على أرض الواقع، في التفتيش لعله يقنع مسؤوليه عمليا بصواب رأيه، وهو ما تأتى له حينما تأمل في الملصق المثبت على علب الزيتون، وانتبه إلى الاختلاف القائم بين هذه العلب على مستوى رسم غصن الزيتون وعدد وريقاته، وهي الجزئية السردية في مسار الحكايات والأحداث المتوالية، مثل نقطة في نهر، التي ستكون قطعية في تحديد نتائج التفتيش، بعد فتح العلبة واكتشاف أنها محشوة بالحشيش. وهناك أمثلة أخرى من المواقف الوظيفية التسخيرية، لا تنحصر في الجريمة وظلالها وإنما تتعداها إلى استبيان ما يعيشه المحقق (رجال الأمن) من معاناة وصبر في التتبع والرصد والتحقيق والتعرض للأخطار، وتصل هذه المقاساة إلى حالة سردية وجودية، حينما تتحول الجريمة إلى ظل للضابط لا تفارق تفكيره وذهنه في العمل

وخارجه، وفي بيته ومع أبنائه وزوجه، وفي أدق تفاصيل حياته الاجتماعية والحميمية، كأنها حالة استلابية بسبب إرغامات الجرائم المتناسلة في فضاء المدينة، كما رأينا، والتي تحتل موقعا بارزا في الرواية البوليسية، ليأتي النظام أو القانون لإعادة توضيب المعادلة حتي لا يختل التوازن المعيشي بأنظمته السائدة، فالتحقيق ليس وسيلة لفك لغز جريمة، فقط، وإنما هو سعي للضبط والمراقبة والحفاظ على النظام أو الأمن تبعا للسلطات والقوانين التي تسنها المجتمعات والدول، وهو "النظام" الذي يجابه الاضطرابات والبأساء والدماء المراقة. وفي كل الجرائم هناك وجوه أخرى من النوازع الإنسانية تحرك الناس أو النوع البشري من أجل الحيلولة دون تدمير كيانه، أو بلوغ حتفه.

إذا تمدنت المدينة — كما يرى ابن خلدون[٢٨] وتكاثرت فيها الأعمال وحققت فائضا في الضرورات، حرف الزائد منها، إلى معاشات كمالية؛ وما يمكن أن نستقرئه من الواقع، أن المدينة تطرأ عليها متغيرات سوسيولوجية هامة، تؤدي إلى انبثاق ظواهر اجتماعية جديدة أو علاقات أو أنظمة إدارية وسوسيو-مهنية وحياتية وثقافية ونفسية؛ وبذلك يمكن أن تندرج الجريمة ضمن هذه المقتضيات عامة، والتي لا تتعلق حصرا بالمتلقي أو السارد، ولا تتأسس فقط على الفروض والفرضيات التي يضعها المحقق، أو الشرطي أو الضابط... وإنما تؤول إلى وقائع، فالفرضية في التحقيق شيء، والوقائع شيء آخر؛ وقد تسمح الفرضيات بالوصول إلى حقيقة الوقائع سرديا، بالتالي فإن المحقق يسير من ملاحظة إلى ملاحظة، كما ينتقل في أحياء المدينة ودروبها وشوارعها ومؤسساتها الإدارية والاقتصادية الخاصة والعامة، ومن بيته إلى مقر عمله، ومن مقر عمله، إلى مكان الجريمة أو مكان المجرم أو مكان الإثبات، أي من محطة لأخرى ومن جسر لآخر، كما نجد في العلوم الواقعية والتجريبية، ومن المجرد أو المفترض، أو القرينة إلى الملموس، وباقتضاب شديد من الجلاء إلى اليقين.

تأسيسا عليه يمكن نحت بعض الأفكار النظرية والمنهجية، التي تعالج الرواية البوليسية من منظور مختلف ومغاير، في ضوء مفاهيم تتجدد وتتبدل من خلال تفاعلها مع منظورات وتصورات جديدة في الرؤية، لا تكتفي فقط باستنساخ واقتباس ما هو متداول، وتراعي في نفس الوقت، ديناميات واقتراحات النصوص الضمنية، وهي الخلفية العلمية التي وجهت قراءتنا هذه.

الهوامش:

(١) د. ميلودي حمدوشي — عبد الإله الحمدوشي: الحوت الأعمى منشورات عكاظ ط الأولى أبريل ١٩٩٧.

وميلودي حمدوشي أستاذ للقانون الجنائ... نشر نصوصا ر...

(مجتمع الصدفة، خفاش النهار)، أما عبد ا... ي، وعلم الإجرام، ...ر بدوره روا...ائية بوليسية أخرى مثل:

الريح، التسليم) ومعروف بكتاباته للسيناريو، والتي تحولت إلى أعمال تلفزيو... .

(٢) الرواية ص ١٥

(٣) الرواية ص ١٩/٢٠.

(4) Genette (Gerard): figuresl. II . III./ed du Seuil 1966/ 1969/1972.

(5) --Pierce (C.S): textes fondamentaux de sémiotique,traduction et notes, ED, M, K Paris,1987..

(٦) الرواية ص ٨٦.

(٧) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي: القديسة جانجاه، منشورات عكاظ الطبعة الأولى ماي ١٩٩٩.

(٨) نفس الرواية ص ٤٧.

(٩) الحوت الأعمى ص ٢٠.

(١٠) نفس الرواية ص ٢٢/٢١.

(١١) الرواية ص ٢٤.

(١٢) ريكاردو (جان): قضايا الرواية الحديثة، ترجمة وتعليق، صياح الجيهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٧.

(١٣) الرواية ص ٣٥.

(١٤) الرواية ص ٣٥-٣٦.

(١٥) الرواية ص ٤١.

(١٦) الرواية ص ٤٦.

(١٧) الرواية ص ٤٧/٤٦.

(١٨) الرواية ص ٧٢/٧١.

(١٩) الرواية ص ١٣٩.

(٢٠) الرواية ص ٥٣

(٢١) الرواية ص ١٢٨.

(٢٢) ميلودي حمدوشي وعبد الاله الحمدوشي: القديسة جانجاه، مذكورة، ص ١٦٢

(٢٣) بوتور (ميشال): بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، الطبعة الثالثة ١٩٨٦، منشورات عويدات بيروت — باريس ص ١٠٢.

(٢٤) نفس المرجع ص ١٠٣/١٠٢ .

(25)Jaus (Hans Robert): pour une esthétique de la réception ,ed.Gallimard,Paris 1978

(26) Greimas (a.j) Courtes (Joseph): sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Hachette,Paris ;1991

(٢٧) الحوت الأعمى ص ١٣٥

(٢٨) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد): مقدمة ابن خلدون، اعتنى بها: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى ٢٠٠٥.

«الحوت الأعمى»

رواية بوليسية نموذجية

محمد يحيى قاسمي / محمد المحراوي

إن المقصود بـ"الرواية البوليسية النموذجية" المنوال الذي كان الروائيون الغربيون يكتبون على ضوئه الرواية البوليسية، والذي وضع قواعده مجموعة من المنظرين وهي القواعد التي تم خرقها منذ ما يعرف بالعصر الذهبي للرواية البوليسية والمحدد زمنيا بفترة ما بين الحربين العالميتين، لكنه كان خرقا جزئيا عمل على توسيع حدود نوعنا الروائي، كما ساهم في إبراز أشكال روائية بوليسية حملت عناوين مختلفة، من قبيل الرواية السوداء، والرواية البوليسية الاجتماعية، والرواية التشويقية، والرواية ذات اللغز... إلخ.

تحمل رواية "**الحوت الأعمى**" رقم (١) ضمن "سلسلة روائية بوليسية" قدم لها صاحباها عبد الإله الحمدوشي والميلودي حمدوشي بمقدمة مفصلة تناولا فيها الأهداف المرجوة من إقدامهما على إصدار هذه السلسلة، كما عملا في هذه المقدمة على التعريف بالنوع الروائي الذي يبدعان فيه. فقد أشارا في المقدمة إلى أن الهدف من كتابة رواية بوليسية مغربية هو "خلق نوع من التربية القانونية لدى القارئ"، و"تشريح الحقيقة الاجتماعية"، يقولان: "لماذا رواية بوليسية؟ (...) ونحن إذ نضع اللبنة الأولى لمشروع رواية بوليسية مغربية، فلأننا نؤمن أن هذا النوع الأدبي هو القادر على تشريح الحقيقة الاجتماعية، خصوصا وأن المغرب يعرف تحولات كبرى على المستوى القانوني المرتبط بحقوق الفرد وواجباته. فالهدف من رواية مغربية بوليسية، مواكبة حركية المجتمع وخلق نوع من التربية القانونية لدى القارئ."[1]

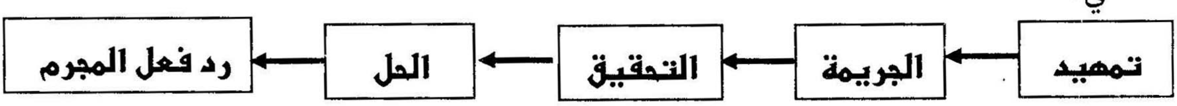
وواضح من خلال قراءة الأعمال الروائية البوليسية المغربية مدى التزام "الحمدوشيين" بهذا الهدف الذي رسماه لنفسيهما، لاسيما ميلودي حمدوشي الذي تزخر أعماله الروائية بمعرفة قانونية يقدمها على شكل دفعات وبشكل لبق، إن صح التعبير، حتى لا يرهق القارئ ويثقل عليه فينفره من مواصلة القراءة.

"الحوت الأعمى" هي أول رواية بوليسية مغربية، تم إصدارها في المغرب، بالرغم من صدور أعمال روائية قبل هذا العمل، كانت تحمل عنوانا تجنيسيا يلحقها بالرواية البوليسية، وذلك لعدة اعتبارات، على رأسها أن هذه الرواية هي الأولى التي تم فيها الحفاظ على أهم العناصر التي تقوم عليها الرواية البوليسية، بخلاف الأعمال السابقة على هذا العمل التي كانت تخرق قواعد النوع البوليسي بشكل جعلنا نستبعدها من تصنيفها تحت النوع الروائي البوليسي.

١- الهيكل المنظم لأحداث الرواية:

لقد جاءت "الحوت الأعمى" مقسمة مقاطع مرقمة، يبلغ عددها سبعة عشر مقطعا. يمثل المقطع الأول ما يمكن أن نسميه بالتمهيد للحدث الرئيسي، بينما يمثل المقطع الثاني معاينة الجريمة وتقديم بعض المعلومات التي يمكن أن تكون منطلقا للبحث، في حين نجد المقاطع – من المقطع الثالث إلى المقطع الخامس عشر – تحتفي بالتحقيق، إلى أن يجد القارئ نفسه في المقطع السادس عشر أمام انفراج العقدة وتفسير ما كان غامضا، وبهذا المقطع كان القارئ المتعود على قراءة الروايات البوليسية — من دون شك – قد أشبع فضوله وخمد تشويقه، لكن المقطع الأخير حرك من جديد هذا الفضول والتشويق من خلال وضع القارئ أمام مفاجأة لم تكن بحسبانه، لتنتهي بذلك الرواية نهاية ليست كالنهايات التي ألفها القارئ في معظم الروايات البوليسية، لأن المجرم لم يتلق الضربة التي بإمكانها إنهاء نشاطه الإجرامي بشكل نهائي كما كان متوقعا، بل انتهت الرواية والمجرم ما يزال قادرا على توجيه ضرباته القاتلة، إذ أودى رد فعل المجرم – أو المجرمين – بحياة رجل قاد المحقق إلى إحباط عملية من عمليات التهريب التي قام بها المجرمون المبحوث عنهم في إطار جريمتي قتل، وقادهم بذلك إلى وضع اليد على بعض عناصر العصابة.

هكذا يمكن أن نحدد الهيكل العام الذي انبنت عليه "الحوت الأعمى" في الشكل الآتي:



أولا: تمهيد:

جاء المقطع الأول في "الحوت الأعمى" من أجل تهييء القارئ وإعداده نفسيا لمتابعة الأحداث، من خلال التعريف بشخصية المحقق التي تعتبر في هذه الرواية شخصية محورية، إذ جاء المقطع كله للتعريف بالمحقق خلقا وخلقا، ولوصف وضعيته الاجتماعية وظروف مهنته التي تعوقه دائما عن تحمل مسؤولياته تجاه أسرته الصغيرة المكونة من ولد وبنت وزوجة غير راضية على وضعها الشاذ؛ إذ إن زوجها الضابط "يقظان" ليس ملك أسرته، فهو في خدمة الأمن في أي وقت؛ لأنه لا يعرف معنى العطلة والإجازة، الأمر الذي يخلق له بعض المشاكل مع زوجته.

هذا التمهيد كان لا بد منه ما دامت شخصية المحقق - الضابط "يقظان" - تمثل الشخصية المحورية في سلسلة روائية بوليسية كان من المتوقع أن ترد في أعداد لاحقة، كما هو الشأن في سلاسل روائية بوليسية مشهورة. لذلك كان لا بد من التعريف بهذه الشخصية بالشكل الذي تم به في المقطع الأول، لكن للأسف لم يتجاوز أعداد هذه السلسلة العددين، لتتوقف ويتوجه كل من ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي إلى الإبداع بشكل منفرد، وظهر بذلك محققون جدد.

والتعريف بشخصية المحقق لم يقتصر عليها المقطع الأول فقط، أو المقاطع الأخرى التي حملت بعض الإشارات التي زادت القارئ معرفة بهذه الشخصية، بل حتى المقدمة التي قدم بها المبدعان روايتهما تحمل إشارة إلى التعريف بهذه الشخصية، يقولان:

"أما الضابط "يقظان" فقد خلق لكي يكون بطلا في سلسلة روائية بوليسية، وهو شخص ليس بالمتفائل ولا المتشائم ولا بالواثق في نفسه إلى حد الغرور. إنه، فقط، مواطن مخلص في عمله ومتفان فيه، ومنهجه هو ترك مسافة بينه وبين المشكلة المعروضة عليه. والإدراك، بالنسبة له، ليس مسألة حدس أو استبصار، بقدر ما هو اجتهاد وتحليل وتركيب وتطبيق للمسطرة القانونية." (٢)

والتزامه بمسؤولياته التي تفرضها عليه مهنته كثيرا ما يجعله ينكث وعده لزوجته بالخروج معا وقضاء بعض الوقت خارج المنزل، وذلك لإبراز مدى تفاني الضابط في عمله؛ إذ إنه بعد أن كان على أهبة الخروج برفقة زوجته وكانا قد انتهيا من إعداد زينتهما، يرن الهاتف ويبلَّغ بخبر وجود جثة لفتاة مقتولة بالرصاص في ضواحي الدار البيضاء، فيتوجه مباشرة إلى مكان الجريمة ويترك زوجته في حال لا تُحسد عليها.

وعلى الإيقاع نفسه انتهت الرواية كما سنرى ذلك لاحقا، وذلك كله لإبراز الصعوبات التي يلاقيها من يعمل بجهاز الأمن، وإبراز مدى التضحيات الجسام التي يقدمونها من أجل استتباب الأمن وعدم إقلاق راحة المواطنين.

ثانيا: الجريمة:

بعد أن تعرف القارئ إلى الشخصية المحورية التي سيرافقها في هذه الرواية ويشاركها متعة البحث والتحقيق، من أجل فك الغموض الذي يلف الجرائم التي تقع داخل أحداث الرواية، يجد نفسه أمام حدث اقتراف جريمة بشعة في حق فتاة لا تزال في ريعان شبابها، فيتغير بذلك الإيقاع ويرتفع حجم الإثارة والتشويق.

وحدث اقتراف الجريمة يعتبر حدثا رئيسيا في أي رواية بوليسية؛ لأنه يعتبر المنطلق الذي يحرك الشخصية المحورية، بل كل ما يحدث في الرواية البوليسية مرتبط بفعل الجريمة، إما سعيا إلى رفع الغموض الذي يلف الفعل، وإما إمعانا في تعميقه. ورغم ذلك، فإن الحيز الذي يشغله هذا الحدث ضئيل جدا لا يمكن مقارنته بالحيز الذي يشغله التحقيق، وتمثل قصة الجريمة النتائج؛ وتأتي قصة التحقيق لتكشف عن الأسباب والعوامل

التي أدت إلى هذه النتائج، لذلك فلا بد أن تكون القصة الثانية أكثر طولا لاسيما إذا استحضرنا غموض القصة الأولى، وصعوبة تفسيرها.

تبدأ قصة الجريمة في "الحوت الأعمى" بالأسطر الأخيرة من المقطع الأول، عن طريق مكالمة هاتفية من إحدى شخصيات الرواية تخبر عن اكتشاف جثة قرب شاطئ طماريس، ليعقب ذلك توجه الضابط "يقظان" وفرقة أمنية من أجل معاينة الجريمة وتقديم بعض المعلومات عن الكيفية التي نفذت بها واقتراح بعض الاحتمالات التي يمكن أن تشد انتباه القارئ وتدفعه إلى إثارة فضوله la curiosité[3] وجعله يتوق إلى معرفة الطرف الذي يقف وراء هذه الجريمة.

وتجدر الإشارة إلى أن حدث الجريمة في "الحوت الأعمى" ليس جزءا من بناء القصة كما كانت تفعل أجاثا كريستي A. Christie مثلا، في كثير من رواياتها؛ إذ كثيرا ما كانت تجعل المحقق أو أحد أعوانه يعايش الحدث من خلال إقحامه في الأحداث قبل وقوع الجريمة بقليل، كما فعلت مثلا في روايتها "جريمة عائلية"، حيث بعد أن قدمت معظم الشخصيات، بما فيها شخصية الضحية، كان أحد أعوان المحقق هرقل بوارو Hercule Poirot المتمثل في المفتش سادجن على اتصال بالقصر الذي اجتمعت فيه هذه الشخوص والذي سيكون مسرحا لجريمة غامضة، ويبدأ التحقيق مع هذه الشخوص انطلاقا من فرضية أن المجرم لن يكون إلا واحدا من بين المترددين على القصر. بينما حدث الجريمة في روايتنا وقع فجأة من دون مقدمات كما كان يحدث في بعض قصص كونان دويل Conan Doyle؛ إذ كان المحقق أحيانا يتوصل بخبر الجريمة من خلال جريدة، ثم يلتحق بالمكان عينه ويجمع بعض المعلومات التي يفحصها مستغلا ذكاءه الخارق من أجل وضع اليد على المجرم، كما هو الشأن بالنسبة لمجموعته القصصية "مذكرات شارلوك هولمز" التي تضم ست قصص بوليسية.

هكذا، إذن، وقعت الجريمة في "الحوت الأعمى" والقارئ يجهل كل الشخوص ويواجه المحقق، ومعه القارئ، الأمر بيدين خاويتين، عدا بعض الافتراضات التي لا تغني ولا تسمن، إن لم يتم ربطها بالاستنطاق الذي يقوم به المحقق بعد اكتشاف هوية الضحية.

ثالثا: التحقيق:

يشكل التحقيق في كل رواية بوليسية العمود الفقري الذي لا بد من أن يغطي الحجم الأكبر من الرواية، ويخضع التحقيق في الرواية البوليسية لمجموعة من القواعد سطرها منظرو الرواية البوليسية، والتي من أهمها أن الكاتب يجب أن لا يلجأ إلى منطق الصدفة والمفاجآت غير المعقولة، أو أن يلجأ إلى إخفاء بعض المفاتيح أمام عيني القارئ من أجل أن يشارك مع المحقق في البحث عن المجرم.

يشكل التحقيق، أيضا، في كل رواية بوليسية القصة الثانية التي تبدأ بعد أن تنتهي الأولى المتمثلة في قصة الجريمة، كما رأينا أنه يجب أن تكون الشخصية المحورية التي تقود التحقيق محصنة من أي اعتداء، يقول تودوروف Todorov: "لا يمكن أن نتخيل هرقل

بوارو Hercule Poirot أو فيلو فانس Philo Vance يتعرضان للخطر أو الهجوم أو الجرح فبالأحرى للقتل." (٤)

لكن هذا الأمر لم يعد قائما في بعض الأشكال الروائية التي تدرج تحت الرواية البوليسية، لاسيما ما يسمى الرواية السوداء Le polar؛ إذ نجد المحقق دائما يعرض حياته للخطر ويقاتل المجرم ويرد على العنف بالعنف، وهو في ذلك قد يتعرض للجرح، وقد يتعرض لأخطار جسيمة، بخلاف المحقق في الرواية البوليسية الكلاسيكية، أو في الشكل الروائي الذي أطلق عليه تودوروف Todorov رواية اللغز Roman à énigme.

وبالنسبة لـ"الحوت الأعمى" فالمحقق يجمع بين صفات المحقق في "الرواية البوليسية الخالصة" وصفات المحقق في الرواية السوداء؛ إذ على طول مرحلة التحقيق نجد المحقق يؤدي دوره بشكل هادئ، بعيدا عن أي معارك أو صراعات عنيفة، باستثناء الحادث الذي وقع له مع أحد أفراد العصابة التي يبحثون عنها، إذ نجا بأعجوبة من موت محقق، وبطريقة لا نجدها إلا عند محققي الرواية السوداء أو الرواية التشويقية.

نقرأ في الرواية: "كان يمشي بخطوات واسعة، وبرغم الريح الصاعدة من البحر لم يدخل يديه في جيبيه. ولما بقيت بينه وبين باب الفندق مسافة خمسين خطوة، سمع صوت محرك دراجة نارية يأتي من الوراء. التفت نصف التفاتة وابتعد ما أمكن عن وسط الطريق، وفي هذه اللحظة هدر محرك الدراجة بقوة فظيعة وانطلقت بسرعة جنونية، فأحس الضابط، دون حتى أن يراها، أنها متوجهة إليه. وعلى الفور ارتمى بكل قامته الطويلة بين سيارتين وتدحرج تحت واحدة منهما. الرصاصة الأولى أطلقها شخص وراء قائد الدراجة وارتطمت بعجلة سيارة فأحدثت فيها ثقبا، أما الثانية فقد أحس بها الضابط وقد وخزت ذراعه كلسعة حارقة. ومع ذلك، وبمجرد أن تجاوزته الدراجة، نهض مسرعا واستل مسدسه وخرج إلى عرض الطريق. كان من الصعب عليه التسديد. وتفاجأ بسيارة المفتش عمر وهي تسد الطريق أمام الدراجة، ولكن السائق كان ماهرا يتحكم فيها كما لو أنها حصان مروض. ففي اللحظة التي ظهر لا خيار أمامه سوى الارتطام بسيارة المفتش، إذا به يغير الاتجاه إلى ممر ضيق بين سيارتين وينفذ إلى خارج المحطة." (٥)

أوردنا النص بطوله من أجل الإشارة إلى أن "الحمدوشيين" في "الحوت الأعمى"، لا يعنيهما كثيرا الالتزام بقواعد شكل روائي بوليسي معين، بل لا يجدان غضاضة في المزج بين أكثر من شكل روائي، نشدانا لمزيد من الإثارة والتشويق مادامت هذه الأشكال تنضوي تحت نوع روائي واحد هو الرواية البوليسية.

ونضيف ملاحظة أخرى حول طبيعة التحقيق في "الحوت الأعمى"، فهو لا يراعي كثيرا مسألة إشراك القارئ في البحث عن تفسير للغموض الذي يلف الجرائم المرتكبة في الرواية؛ إذ لم يعمل "الحمدوشيان" (أو بشكل أدق السارد) في هذه الرواية على تقديم شخوص الرواية بشكل يجعلها تملك الدافع لارتكاب الجريمة، ويتم تقديم القرائن التي بإمكانها توجيه المحقق والقارئ إلى الحل الصحيح. كما كانت أجاثا كريستي A. Christie

تفعل في رواياتها، ففي روايتها التي سبق ذكرها كل الشخوص مشبوهة، والأمر نفسه في روايتها "جريمة في قطار الشرق"؛ إذ قدمت اثنتي عشرة شخصية مشبوهة واثني عشر استجوابا بوليسيا.

لكن التحقيق في "الحوت الأعمى" يسير بشكل لا يسمح للقارئ بإجراء تحقيق مواز؛ لأن شخصية المجرم، أولا، ليست ذات أهمية من الجانب الفني داخل الرواية، ويعتبر هذا الأمر خرقا واضحا لقاعدة فان دين Van Dine، التي تنص على أن تكون شخصية المجرم من الشخوص الرئيسة في الرواية فضلا عن أن تتمتع ببعض الأهمية في المجتمع، فلا تكون خادما أو حارسا، أو ما شابه.

لذلك فإننا ـ قراء "الحوت الأعمى" ـ لا نملك إلا أن نساير المحقق ونترقب ما سيحصل وكأننا أمام الرواية السوداء: Le polar، إذ بمجرد أن ظهر "بيدرو غارسيا" على الأحداث لم يعد هناك مشبوه آخر، وقبل ظهوره لم يكن هناك مشبوه حقيقي، باستثناء الإيطالي "أريفو موكداني" الذي حامت حوله بعض الشكوك قبل أن يجدوا جثته متعفنة في شقته، فالمتهم أو المتهمون في هذه الرواية، لا ينقص المحقق لإلقاء القبض عليهم سوى بعض المعلومات التي تدينهم بشكل لا يقبل الطعن، لكن هؤلاء المتهمين الذين يظهرون في أحداث الرواية ليسوا إلا أفرادا ضمن عصابة، نجهل عن رأسها المدبر كل شيء؛ لأنه بالرغم من إلقاء القبض على المشبوهين الذين وردت أسماؤهم في الرواية، فإن الجرائم لم تتوقف، إذ على إيقاع جريمة قتل أسدل الستار على أحداث الرواية.

رابعا: الحل:

يمثل الحل في الرواية البوليسية المرحلة الأخيرة من الرواية، وعادة ما يكون مصحوبًا بمناقشة عناصره وتمثيل الجريمة، وهي المرحلة التي يتم فيها وضع اليد على المجرم وإنهاء مرحلة الفوضى، كما جرت العادة بأن يعرض المحقق المفاتيح التي قادته إلى المجرم، وهي المفاتيح التي يكون القارئ قد مر بها أثناء القراءة دون أن تثير انتباهه، فهل يحضر هذا الأمر في "الحوت الأعمى"؟

يتميز الحل في "الحوت الأعمى" بكونه أتى بشكل فاجأ القارئ، ولم يأت عن طريق استخدام المحقق لذكائه وتكهناته وافتراضاته من خلال الاستنتاج ومناقشة الأدلة، كي يكون الحل مقنعا يحقق الإشباع لفضول القارئ. بل جاء الحل من شخص لم يظهر في أحداث الرواية إلا لفك لغز أدى بالمحقق وفرقته إلى وضع اليد على كمية من المخدرات، كانت العصابة التي يبدو أنها وراء عمليات القتل تنوي تهريبها إلى أوربا، إذ بظهور هذا الشخص الذي يدعى "الحاج" انجلى الغموض عن كثير من الأحداث الملغزة.

نقرأ: "هذه العصيدة التي تغرقون فيها وراءها المخدرات...ويجب أن تعلم أن المهربين المغاربة ليسوا منظمين كالأجانب. ولكن من المغاربة من هم أعضاء في المافيا وأنا كنت واحدا منهم." (٦)

وهذا كلام للحاج موجه إلى الضابط يقظان، ويضيف في موضع آخر:

"إذا كان الإيطالي والبنت هند قد قتلا بتوصية من آل غارسيا، فالمافيا هي التي ستكون نفذت القتل، وهؤلاء القتلة لا علاقة لهم بالمخدرات. إنهم ينفذون الأوامر مقابل عمولات ضخمة بدون حتى أن يلتقوا بزبونهم، يضربون ضربتهم ويرحلون، وحتما هم الذين أطلقوا عليك النار." (٧)

كما أنه أثناء إخضاع هواتف "بيدرو غارسيا" للمراقبة سجلت مكالمة غريبة تشكل اللغز الذي بفضل "الحاج" استطاع الضابط "يقظان" أن يعرف مغزاه؛ الأمر الذي مكنه من الحصول على الحجة التي خولت له إيقاف غارسيا الشخص المشبوه الأول.

ويكمن اللغز في مكالمة هاتفية توصل بها غارسيا بالإسبانية، وهي "الحوت الأعمى في الماء نفس الأغنية"، و بمجرد أن سمع الحاج هذه الجملة قدم لها تفسيرا أقنع الضابط ورفيقه، فقد قال الحاج في تفسيره: "-الحوت ... هو البضاعة، يعني الحشيش ... الأعمى... تعني الظلام، الليل... الماء، هو الميناء، نفس الأغنية... نفس الطريقة." (٨)

وعند هذا الحد أصبح كل شيء مفاجئا دون مقدمات، ولما أخذ الضابط من الحاج ما يهمه، توجه مباشرة إلى الميناء لحجز المخدرات؛ لذلك فالحل في "الحوت الأعمى" لم يأت بفضل ذكاء المحقق وقوة التحليل التي يتمتع بها، كما كان من المفروض أن يحدث، بل كل ما قام به المحقق في هذه الرواية هو استجواب كل الشخوص التي كانت على اتصال بالضحيتين "هند"، و"أريفو موكداني"، إلى أن ظهر "بيدرو غارسيا" على الأحداث، إذ كان على معرفة بـ"أريفو موكداني" فتوجهت كل الشكوك إليه وأخضع هاتفه للمراقبة إلى أن توصلت الشرطة بتلك المكالمة الغريبة التي أنهت الأحداث وكشفت الغموض. وهذه الأمور لا تميز المحقق بشيء؛ لأنها إجراءات قانونية يتبعها كل مشتغل بمجال الأمن.

لذلك فالحل جاء من جهة مفاجئة لم تكن متوقعة، ولم يكن لذكاء المحقق أي دور فيه، باستثناء ملاحظته أثناء تفتيش الباخرة التي شحنت بالمخدرات، وهي باخرة كانت تنقل على متنها الآلاف من علب الزيتون.

نقرأ: "كان الضابط مستغرقا في بحثه كالمجنون...والمفتش يردد بصوت يائس:

- يقظان ... يقظان.

أخيرا جاءه صوت الضابط مترعا بالحماس من وسط العلب:

- وجدتها وجدتها وجدتها.

عرض على المفتش علبة أخرجها من آخر حاوية وقال:

- تأمل ملصق هذه.

فحصه المفتش بعينين منهكتين يائستين:

- ماذا به، رسم غصن الزيتون؟

- كم عدد وريقاته؟

- واحد اثنان... ستة.

- طيب. لنر العلبة التي بين يديك.

- نفس غصن الزيتون.

– كم عدد وريقاته؟

– واحد اثنان... أربعة.

– لماذا ملصق هذه العلبة غصنه به ست وريقات وملصق هذه، غصنه بأربع وريقات فقط؟"[٩].

فملاحظته هذه هي التي قادتهم إلى المخدرات بعد أن جاءت الأوامر من جهة عليا بإيقاف التفتيش؛ لأنه لا يستند إلا إلى تفسير لمكالمة غريبة، قد يكون مجرد تفسير أوحت به مخيلة الحاج ولا يمت بصلة إلى الحقيقة.

وعلى شاكلة الروايات البوليسية جاء المقطع السادس عشر مختوما بنص عبارة عن تمثيل للجريمة، لكنه تمثيل مستند إلى الكلام الذي سبق أن أوردناه للحاج.

نقرأ: "هذا واضح، فبما أنه مهندس في شركة لتوسيع هذا الميناء، فبطريقة أو أخرى استطاع أن يكتشف أن بيدرو يمارس تهريب المخدرات في علب الزيتون، فالتقط صورة للباخرة وهي راسية على هذا الرصيف، ثم ذهب إلى ميناء مارسيليا والتقط صورة أخرى، وقد تأكدت من أن أريفو سافر قبل شهر إلى مارسيليا، كما فحصت جواز سفره. بعد ذلك أرسل الصورتين إلى بيدرو وساومه على مبلغ ضخم، أغلب الظن أن العشاء الذي جمع الإسباني بالإيطالي وهند، كان بعد أن توصلا إلى اتفاق. ولكن ما لم يفكر فيه أريفو الساذج، هو أن بيدرو كان قد استأجر أفرادا من المافيا لتصفيته هو وصديقته." [١٠]

ولم يتم القبض على القتلة؛ فالتحقيق في هذه الرواية بعد ما كان يسير في اتجاه القبض على القتلة، انحرف إلى وجهة أخرى تتعلق بإفشال عملية تهريب المخدرات، فما كان على الشرطة إلا أن تضع القضية بيد الشرطة الدولية "الإنتربول" وتنتهي مهمة التحقيق عند هذا الحد، ويفاجئنا القتلة من جديد بتنفيذ جريمة قتل جديدة، على إيقاعها انتهت الرواية.

خامسا: رد فعل المجرمين:

المراحل التي سبق ذكرها، لا تخلو منها رواية بوليسية، أما المرحلة الأخيرة المتعلقة برد فعل المجرمين، فهي غير متوقعة في رواية اختارت لنفسها أن تنتسب إلى الرواية البوليسية؛ ذلك لأننا نعلم أن كل رواية بوليسية ترتكز بشكل أساسي على الصراع بين قوى الخير (المتمثلة في مؤسسة العدالة وأجهزتها) وقوى الشر (المتمثلة في المجرمين الذين يقترفون أعمالا بشعة)، ويجب أن ينتهي هذا الصراع لصالح الطرف الأول، حيث وجب في الرواية البوليسية أن تندحر قوى الشر أمام عدالة القضية التي ترفعها قوى الخير؛ إذ بانتهاء الرواية تنتهي الأعمال البشعة التي تكون قوى الشر في هذه الرواية مسؤولة عنها، بعد أن تنال هذه القوى جزاءها.

روايتنا خرجت عن هذا التقليد؛ إذ بقيت العناصر التي تقترف جرائم القتل حرة، لم تنل جزاءها، بل كان لها الفضل في ختم أحداث الرواية بجريمة قتل، فاجأت القارئ دون شك. وإذا ما حاولنا أن نجد تفسيرا لهذه النهاية غير المتوقعة، فهناك بعض الاحتمالات، من قبيل أن يكون الحمدوشيان يسعيان من خلالها إلى إبراز صعوبة العمل في الجهاز الأمني

الذي يتطلب تقديم تضحيات تلو تضحيات؛ فقد بدأت الرواية كما رأينا برغبة الضابط "يقظان" في الاستمتاع بيومه مع أسرته والخروج في نزهة، لكن ظروف العمل حالت دون ذلك، وانتهت الرواية برغبة الضابط في الاستمتاع بإجازة بعد أن تمكن من رفع الحجاب عن الجرائم المقترفة وإفشال عملية تهريب المخدرات، لكن جريمة قتل أخرى حالت دون ذلك أيضا. والاحتمال الثاني هو أن يكون الهدف من ذلك هو استفزاز مخيلة القارئ ودفعها إلى تصور نهاية يراها مناسبة، وهو شأن كل النهايات المفتوحة. والاحتمال الثالث هو الإقرار بقوة التنظيم التي تتمتع بها بعض العصابات والمافيا، والتي يصعب على فرقة أمنية واحدة القضاء عليها نهائيا، ما لم تتكاثف جهود دول مختلفة.

ولعل ما جرنا إلى هذا، هو أن "الحوت الأعمى" لم تلتزم بقواعد فان دين Van Dine التي رأيناها، خصوصا قاعدتين أساسيتين هما أن يكون سبب القتل شخصيا، وأن يكون القاتل غير محترف، فنحن هنا نواجه جرائم قتل ارتكبها "مافيا" مقابل عمولات، فهؤلاء إذن مجرمون محترفون لا يقتلون لأسباب شخصية.

هكذا، إذن، يمكن القول إن الحمدوشيين افتتحا مشروعهما بعمل روائي يحمل لمسة فنية أكسبته فرادة وتميزا، يجعلان منه عملا مؤسسا لرواية بوليسية بمواصفات مغربية.

٢- الوصف في "الحوت الأعمى":

لقد رأينا عند الحديث عن الخصائص الفنية للرواية البوليسية أن مساحة الوصف في هذه الرواية تتراجع بشكل ملحوظ؛ إذ لا مكان للمقاطع الوصفية والتحليلات النفسية فيها، كما ينصح بذلك فان دين Van Dine. مع ذلك فإن غياب الوصف بشكل نهائي أمر غير معقول؛ نظرا للوظائف التي من شأنه أن يؤديها داخل الرواية.

ولعل ضعف الحيز الذي يشغله الوصف داخل الرواية البوليسية بالمقارنة بالأنواع الروائية الأخرى، يرجع إلى كون هذه الرواية تركز بشكل أساسي على تكديس الأحداث من خلال الخروج من حدث والدخول في حدث جديد، ولا يهمها كثيرا المواقف الإنسانية، الاجتماعية منها والنفسية، بالرغم من أنها لا تخلو من لحظات يتم فيها تصوير بعض أنماط السلوك التي تدخل ضمن "التابوه" أو المسكوت عنه من قبيل تصوير حياة أشخاص يعيشون في هامش المجتمع، لكن ذلك يتم بشكل يخدم العقدة، وينشد مزيدا من الإثارة والتشويق.

في "الحوت الأعمى" نجد نوعين من الوصف: نوعا يهتم بوصف الأمكنة، ونوعا يهتم بوصف الشخوص، أما وصف الأشياء فيحضر بشكل ضعيف في هذه الرواية، وهذه الطريقة هي السائدة في معظم الأعمال الروائية منذ ظهور الفن الروائي في الحقل الأدبي. فوصف الأشياء لم يستقطب اهتمام الروائيين إلا مع روب جرييه Robe Grillet وميشال بوتور Michel Butor وكلود سيمون Claude Simon الذين أصبحت الأشياء في كثير من أعمالهم القصصية والروائية أبطالا. إن كل ما يوجد في الرواية البوليسية يجب أن يخدم الإثارة والتشويق، ويجب أن يحمل قرائن أو مفاتيح للغز، ويدفع إلى تنشيط مخيلة القارئ ورفع درجة فضوله، بما في ذلك الوصف. وللوقوف عند طبيعة توظيف الأسلوب الوصفي في

"الحوت الأعمى"، سنشير أولا إلى الطريقة التي تم بها وصف الشخصيات، ثم نختم هذا الموضوع بالوقوف عند الطريقة التي تم بها وصف الأمكنة.

أولا: وصف الشخصيات:

ما دام الوصف "لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمنها القصة. وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها، والأشخاص وطباعها الخلقية"(١١)، فإن حضوره في "الحوت الأعمى" – لاسيما الشق المتعلق بوصف الشخصيات – عمل على إبراز ملامح الشخصيات الجسدية والنفسية دون أن يكون لها أي دور في تطور أحداث الرواية، فحضور بعض هذه الشخصيات مثلا، في أحداث الرواية لم يأت إلا بداعي إبراز الظروف العائلية للمحقق؛ إذ تم إبراز ملامح أفراد أسرة الضابط "يقظان" بشكل مفصل بالرغم من أنها شخصيات هامشية ليس لها من دور سوى جعلنا نتعرف على بعض النواحي الشخصية في حياة الضابط. حيث إننا إذا حذفنا كثيرا من الصفحات التي اهتمت بهذا الموضوع، فإنه لن يحصل أي خلل في عقدة الرواية، ولن يقلص من فضول القارئ وتشويقه، إذن فمثل هذه المقاطع لا ضرورة لها في رواية بوليسية نموذجية. ويسهل على القارئ أن يلاحظ كيف أن وصف الشخصيات تم بطريقة راعت تناسق ملامحها والدور الذي تؤديه داخل الرواية، فالضابط "يقظان" مثلا تم تقديمه بطريقة تبرزه رجلا ناضجا أهلا للمسؤولية، قوي البنية، وغيرها من الصفات التي جعلت منه محققا نموذجيا.

نقرأ مثلا: "إنه عملاق فارع الطول (متر وسبع وثمانون سنتيمترا) له شارب رقيق قصير الجانبين، وشعر غزاه الشيب دون تباشير للصلع، ولم يكن في عينيه أي بريق يدل على الذكاء الذي اشتهر به في تحرياته، وبرغم أنه مشرف على الخمسين، احتفظ وجهه بملامح الطفل الخجول الذي كانه في صغره." (١٢)

وقد حظيت جل الشخصيات الرئيسة بوصف مفصل لملامحها الجسدية والنفسية، مثل شخصية المفتش عمر وشخصية العميد، وشخصية الطبيب الشرعي وشخصية "هند"/ الضحية... ولقد أدى الوصف هنا وظيفة تفسيرية؛ إذ من خلال طريقة اللباس وطريقة الجلوس وطريقة الكلام، وغيرها من الطرق المتعلقة بالسلوك، يعرف القارئ كثيرا من الأمور عن حياة الشخصية النفسية والاجتماعية دون أن يصرح النص بذلك.

نقرأ: "عيناها كانتا منسدلتين دون أن يغمضا تماما وبشرتها لولا شحوب الموت لبدت بيضاء طرية. ومن أذنيها كانت تتدلى أقراط كتلك التي تباع للسواح وليست لها قيمة مادية تذكر."(١٣)

ونقرأ أيضا: "كان في حوالي الأربعين من عمره، يرتدي جاكيت جلدية سوداء وشعره مقطع على طريقة هواة البوب، ولولا وجوده في هذا المكتب لما استطاع أحد التكهن بأنه مدير شركة."(١٤)

ويجرنا الحديث عن وصف الشخصيات إلى الإشارة بأن شخصيات (الحوت الأعمى)، تنقسم إلى نوعين من حيث هويتها، إذ نجد شخصيات أجنبية وأخرى محلية أي مغربية، الأولى مرتبطة بعالم الإجرام كـ"بيدرو غارسيا" و"أريفو موكداني". والثانية إما أنها تنتمي إلى

جهاز التحقيق كالجهاز الأمني الذي يباشر التحقيق، وإما تنتمي إلى الأطراف التي وقعت ضحية للخلاف الواقع بين "أريفو" و"بيدرو" كما هو الشأن بالنسبة لـ"هند"، أو وقعت ضحية للمواجهة المعلنة بين الجهاز الأمني والعصابة التي قبض على أحد رؤوسها (بيدرو) كالحاج، وإما تنتمي إلى المحيط الذي تعيش فيه الأطراف الرئيسة في كل رواية بوليسية من مجرمين ومحققين وضحايا، كأفراد أسرة المحقق ومعارف الضحية والأشخاص الذين تجمعهم علاقات عمل بالمجرمين ...إلخ، فالشخص الأجنبي في هذه الرواية له علاقة بعالم الإجرام، باستثناء شخصية المرأة الفرنسية التي كان ظهورها في أحداث الرواية عابرا، بخلاف الشخصية المحلية التي تمثل حينا الضحية، وحينا ثانيا شاهدا، وحينا ثالثا تمثل العامل على ردع الجريمة والتهريب.

ثانيا: وصف الأمكنة:

إذا كان الإكسسوار والديكور وكل ما يتعلق بالسينوغرافيا يقوم بتأثيث الركح المسرحي فإن وصف الأمكنة والفضاءات التي تحتضن أحداث الرواية يعتبر بمثابة تأثيث "الخشبة"، إن صح التعبير، التي تجري عليها أحداث الرواية. ولقد اتجه الروائيون المعاصرون إلى إعطاء أهمية بالغة لوصف الأمكنة خصوصا بعض المدن الكبرى، ولعل "زقاق المدق" لنجيب محفوظ من أشهر الأعمال الروائية العربية التي يمكن أن نمثل بها في هذا المجال.

ووصف الأمكنة في الرواية البوليسية لا يهدف إلى أداء وظيفة تجميلية، بقدر ما يجب أن يسهم هو أيضا في تنمية العقدة، أو على الأقل أن يسهم في إذكاء فضول القارئ ويزيد من تشويقه، كأن يوقف السارد، مثلا، الأحداث في موضع حرج ليصف مكانا ما، قبل أن يعود إلى إتمام الحدث.

في رواية "الحوت الأعمى" نجد كثيرا من المقاطع التي اعتنت بوصف الأمكنة كالشقق والعمارات والميناء والشاطئ... وما إلى ذلك من الفضاءات التي يجري التحقيق فيها. لقد سار وصف الأمكنة في "الحوت الأعمى" أيضا، في وجهة الإيهام بالواقعية من خلال الإكثار من ذكر أسماء الشوارع وعدد الطوابق في العمارات وغيرها من الأمور التي لا تهدف إلى الإخبار أو الحكي المجاني بقدر ما تهدف إلى إشعار القارئ بأن كل ما هو مذكور حقيقي، تم التأكد منه والبحث عن صحته قبل تقديمه له، وذلك من خلال السيطرة على تفكيره ومشاعره.

نقرأ: "تقع عمارة الأجناس في شارع الجيش الملكي بجانب المركب السينمائي "الدوليز" وقبالتها مباشرة فندق شيراتون بنوافذه المستطيلة الصغيرة التي تشبه جحورا لأرانب ميكانيكية. إنها عمارة على شكل صومعة ملولبة ومن البعيد تظهر كنخلة يمكن أن تميلها الرياح..." (١٥)

وعلى هذه الشاكلة أيضا نقرأ وصفا لشارع آخر:

"وقفت السيارة أمام بناية بنك في شارع عبد المومن الذي صمم ليكون نواة لمدينة حديثة من الإسمنت المسلح والحديد والمرافئ تحت الأرضية والنوافذ ذات الزجاج الغامق الذي يخفي مكاتب مكيفة ومصاعد كالقبور ومداخل محروسة بكاميرات للمراقبة، فعلى امتداد

طول الشارع اصطفت العمارات الشاهقة وكلها تخص المقرات المركزية للأبناك وشركات التأمين..." (١٦).

ولعل وصف الأمكنة في "الحوت الأعمى" قد استجاب لنصيحة بوالو عندما أشار على الكتاب بـ"ثراء الوصف وفخامته وترفه." (١٧) لكن يجب توضيح أن فخامة الوصف وترفه في "الحوت الأعمى" لا ترتبط بفخامة الأسلوب وترفه بقدر ما ترتبط بكون الوصف لم يترك صغيرة إلا أبرزها بشكل يرفع العتمة عن الفضاءات فتبدو كأننا أمامها وجها لوجه.

وهذا الأسلوب الوصفي لم يكن يحضر بهذا الشكل في الروايات البوليسية، إلا إذا أريد له أن يحمل بعض القرائن والمفاتيح التي بإمكانها أن تقود المحقق إلى فك اللغز، وكأن المبدعَيْن يريدان أن يسهلا عملية تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي ما دامت الروايات البوليسية تعد مرتعا مفضلا للمخرجين السينمائيين، وما دام أحد المبدعَيْن ليس غريبا عن هذا المجال.

الهوامش:

(١) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، الحوت الأعمى، منشورات، عكاظ، الرباط، ط.١، ١٩٩٧. ص. ١٢.

(٢) نفسه ص. ١٢- ١٣.

(٣) لقد أشار تودوروف Todorov في دراسته Typologie du roman policier في كتابه La poétique de la prose إلى شكلين من الإثارة L'intérêt في الرواية البوليسية هما: الفضول: La curiosité والقلق أو الترقب: suspense، محددا الشكل الأول في الابتداء بالنتائج (الجثة وبعض القرائن) ثم العمل على الكشف عن الأسباب (المجرم وما دفعه إلى ارتكاب الجريمة)، أما الشكل الثاني فإنه يقلب المعادلة بحيث يتم فيه الابتداء بالسبب ثم النتيجة، ففي البداية يتم الكشف عن مجموعة من المعطيات الأولية (أعضاء في عصابة تستعد لاقتراف أفعال شريرة) وينحصر اهتمام القارئ في ترقب ما سيحصل، أي النتائج (الجثث، الجرائم، التعارك).

(4) Todorov, La poétique de la prose, Op. Cit. p. 11.

(٥) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، الحوت الأعمى ، مصدر سابق، ص. ١٠٣.

(٦) نفسه ، ص. ١٢٦.

(٧) نفسه ، ص. ١٢٧.

(٨) نفسه ، ص. ١٢٨.

(٩) نفسه ، ص. ص. ١٣٧- ١٣٨.

(١٠) نفسه، ص. ١٣٩.

(١١) موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي: في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، د. ت. ط.، ص. ص. ١٣٢- ١٣٣.

(١٢) ميلودي حمدوشي وعبد الإله الحمدوشي، الحوت الأعمى، مصدر سابق ، ص. ١٥.

(١٣) نفسه، ص. ٢٣.

(١٤) نفسه، ص. ٩١.

(١٥) نفسه، ص. ٩٠.

(١٦) نفسه، ص. ص. ٨٧- ٨٨.

(١٧) صلاح فضل، نظرية البنائية والنقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت. ط. ٣، ١٩٨٥، ص. ٤٤٠.

الرواية البوليسية في إيطاليا

فوزي عيسى

يطلق على الرواية البوليسية في إيطاليا اسم "الكتب الصفراء" أو "الأدب الأصفر" وبالتالي أصبح مصطلح "الأصفر" في مجال الطباعة والنشر والأدب والسينما بوجه عام مرادفا لكلمة "بوليسي". وقد يستغرب القارئ العربي من هذه التسمية لما يحمله هذا المصطلح في اللغة العربية من معنى سلبي اصطلح عليه بين متحدثيها وقارئيها. فنحن مثلاً نقول "الضحكة الصفراء" و"الصحف الصفراء" عندما نريد أن نستنكر أو نستهجن ما تخفيه هذه الضحكة أو تحتويه هذه الصحف من غش وخداع وعدم مصداقية تتوارى خلف قناع مزيف يحاول صاحبه من خلاله الوصول إلى غرض ما. وربما يكون هذا المصطلح قد تم اقتباسه بالتحديد من اللغة الإيطالية حيث أطلقته على الروايات البوليسية وأصبح يحوي مضمون هذه الروايات بما تتضمنه من غموض وإثارة تجذب القراء بشكل خاص.

وترجع أصل هذه التسمية في اللغة الإيطالية إلى عام ١٩٢٩ عندما قررت دار نشر موندادوري الشروع في نشر سلسلة من الروايات البوليسية واختارت اللون الأصفر لغلاف هذه الكتب لتمييزها عن أنواع الكتب الأخرى الأدبية وغير الأدبية، وقد عُهد بإدارة هذه السلسلة إلى لورنسو مونتانو، وكان الهدف من هذه السلسلة هو أن تقدم إلى القارئ الإيطالي أفضل الكتب البوليسية التي كتبت بأقلام أجنبية أو إيطالية على حد سواء.

وقد تم اختيار هذه التسمية "الكتب الصفراء" ليس رمزا إلى مضمونها وليس لمدلول هذا اللون وإنما لتمييزها عن سلاسل أخرى تصدرها دار النشر ذاتها وتختص كل سلسلة بلون مميز: فكان هناك سلسلة الكتب الزرقاء المخصصة للأدب الروائي الإيطالي، وسلسلة الكتب الخضراء المخصصة للروايات التاريخية، وسلسلة الكتب السوداء المخصصة للقصص الحزينة والأحداث المأساوية. وبالتالي عندما شرعت دار النشر في إصدار السلسلة الجديدة اختارت اللون الأصفر المميز لغلافها.

وكان من أهم نتائج هذه السلسلة الوليدة أنها شحذت همم الأدباء الإيطاليين من ناحية، ومن ناحية أخرى أعطت القارئ الإيطالي فرصة التعرف على ثراء وتنوع الأدب البوليسي الأجنبي من خلال نافذة الترجمة التي ازدهرت بدورها، ونفس الأمر حدث في فرنسا بعد ذلك بخمسة عشر عاما من خلال "السلسلة السوداء" لدار النشر جاليمار.

وقد عانى الأدب البوليسي الإيطالي لمدة طويلة من الإهمال والتجاهل من جانب النقاد الذين كانوا يعتبرونه أدبا من الدرجة الثانية وظل هذا النوع من الأدب في هذه المكانة المتردية حتى انتهاء الحرب العالمية الثانية، وكان الكتاب الجديرون بالتنويه قليلين جدا.

وإذا بحثنا عن رواد الأدب البوليسي وأردنا التأريخ لهذا الجنس الأدبي في إيطاليا فإنه يتوجب علينا العودة إلى عام ١٨٨٧ عندما قام إيمليو دي ماركي الذي يعتبر هو رائد هذا الفن بنشر كتابه "قبعة القس" وهي بمثابة رواية بوليسية على الطريقة الإيطالية.

ولكن أول رواية نشرتها موندادوري في سلسلة الكتب الصفراء كانت راوية "السبعة الجميلة" (١٩٣١) للكاتب ألساندرو فارالدو. بعد ذلك، نتيجة للنجاح الفوري والباهر لهذه الإصدارات، أقدم كبار الكتاب مثل ألساندرو دي ستيفاني وإتسيو ديريكو وأوجوستو دي أنجليس على الكتابة لسلسلة الكتب البوليسية هذه ليضعوا بذلك الخصائص المميزة لهذا الجنس الأدبي في إيطاليا.

وبعد ذلك تعرض الأدب البوليسي في إيطاليا إلى انتكاسة كبيرة في عهد الحكم الفاشي الذي أصدر قرارا بوقفه في عام ١٩٤١. وكانت حجة النظام الفاشي في هذا الصدد قائمة على شقين: الأول أن هذا النوع من الأدب يفتح للشعب نافذة كبيرة على ثقافة الجريمة؛ والثاني أن العقلية الفاشية كانت ترفض أن تكون إيطاليا مسرحا لأحداث الكتب البوليسية وبالتالي لا تتقبل أن يتقمص المواطن الإيطالي شخصية المجرم الذي يرهق العدالة ورجال القانون في الإيقاع به والتوصل إليه.

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية، بالإضافة إلى العدد الضخم من الكتب الأجنبية المترجمة من هذا الصنف الأدبي، جاء إنتاج جورجو شربانينكو ليمثل تحولا مهما وبداية عهد جديد في الأدب البوليسي في إيطاليا. وقد سار على درب شربانينكو الكثيرون من الكتاب، من بينهم: فروتيرو، ولوتشنتيني، وريناتو أوليفييري، وأنتونيو بريا الذين ساهم إنتاجهم في إحداث ثورة في هذا اللون الأدبي في السبعينيات من القرن العشرين، فبفضلهم توطن الأدب البوليس في البيئة الإيطالية وأصبحت مدنا مثل روما وميلانو وبولونيا ونابولي مسرحا مفضلا لكتاب الرواية البوليسية.

واليوم أصبحت الروايات البوليسية تحتل مكانة لا بأس بها بين أنواع الأدب الأخرى في إيطاليا وهناك العديد من الكتاب الإيطاليين الذين اكتسبوا شهرة عالمية وترجمت كتبهم إلى العديد من اللغات الأجنبية أمثال: لوريانوا ماكيافيللي، وكارلو لوكاريللي، وأندريا كاميلليري، ومارشيللو فويس، وماسيمو كارلوتو، وجان كارلو دي كتالدو.

وإذا كانت التسعينيات من القرن الماضي قد شهدت ذروة التطور في الرواية البوليسية الإيطالية مما جذب اهتمام القراء ووسائل الإعلام على حد سواء، فإن الإنتاج الإدبي في الثلاثينيات والستينيات والسبعينيات وحتى في الثمانينيات كان له أيضا إسهامات بارزة في هذا الصدد.

فكاتب مثل دي أنجليس في تحقيقات مأمور الشرطة دي فينشينسي يظهر بالفعل عمق روائي ونفساني يرتقي إلى مستوى عالم الجريمة في ميلانو للكاتب جورجو شربانينكو أو قصص المدينة الصاخبة للكاتب كارلو لوكاريللي. في حين قدم لنا كل من لوتشانو فولجوري، وكارلو مانزوني، وجوزيبي شابتيني في رواياتهم روحا ساخرة مميزة.

كما أن أندريا كاميلليري، وسانتو بياتسيزي، ودومينكو كوكوباردو يدينون إلى حد كبير بقلقهم الصقلي إلى ليوناردو شاشا، ولويجي بيراندللو. بل إن كُتّابًا من أمثال: لوريانو ماكيافيللي، وفاليريو فاريزي قد تعلما رؤية المكان على يد كل من ريناتو أوليفييري، ولوتشانو أنسيلمي، من خلال رواياتهم التي تدور أحداثها في ميلانو وفي إقليم ماركي، في حين يبدو أن كورادو أوجاس قد تأثر في أسلوبه الشائق والمحبب بالكاتب أرتورو لانوتشيتا.

إن بلاغات جورجو شربانينكو الذي روى لنا عن ميلانو أثناء انهيارها المتسارع قد عادت لتنعكس في روايات ماسيمو كارلوتو الذي يتخذ هدفا له الانهيار القائم على الجريمة في المناطق الراقية من الشمال الشرقي. وهكذا يمكننا المضي قدما في عقد مقارنات، وثنائيات متشابهة بين الماضي والحاضر لإبراز الاستمرارية التي يتميز بها هذا اللون الأدبي الذي أظهر على مر السنين قدرته على الإفلات من عواصف التيارات الجديدة ليصل مباشرة إلى قلوب آلاف القراء.

وقد أصبحت الرواية البوليسية لونا أدبيا متأصلا في البيئة الإيطالية حيث استطاع أبطال وشخصيات هذه الروايات أن يعبروا عن روح الأرض التي خرجوا منها سواء من الناحية التاريخية أو الاجتماعية. فقد استطاع كتاب الأدب البوليسي أن يتخيروا أنماط الجرائم والمجرمين، والانحرافات والمنحرفين، والمآسي والمواجع التي يعاني منها وطنهم ويصوغونها في عصور تاريخية مختلفة. وليس من قبيل الصدفة أن كتابا كبارا من أمثال: أومبرتو إيكو، وكورادوا أوجاس، ونينو ماجيلارو، ودانيلا كوماستري مونتناري، ومارشيللو فويس، وروزاريو ماكري، وأندريا كاميلليري، وكارلو لوكاريللي قد فتشوا كثيرا في الماضي ليخرجوا لنا شخصيات خالدة في أعمالهم مثل: جوليلمو دا باسكرفيل، وأندريا سبيريللي، وبارجيللو دلا فيترا، وبوبليو أوريليو ستاتسيو، وبوستيانو، وبونزيو إيبافروديتو، وجوفاني بوفارا، والمفتش مارينو، والمأمور دي لوكا الذين أصبحوا من الشخصيات المحببة لدى الكثير من الجمهور.

فمن خلال ملاحم هؤلاء الأبطال الصغار والكبار استطاع الجمهور أن يشعر بأمزجة وأذواق العصور الوسطى وعصر الإمبراطور أومبرتو الأول والقرن السابع عشر وعصر الإمبراطورية الرومانية والحربين العالمية الأولى والثانية، وكلها فترات تاريخية تم استرجاعها

من خلال بناء تاريخي مفصل ودقيق، وفوق كل ذلك بأسلوب مشوق ومؤثر. لقد عثر الروائيون الإيطاليون ليس فقط على إطار تاريخي تقليدي ملائم لقصص الألغاز وجرائم القتل والاختطاف والابتزاز، ولكنهم في الواقع قاموا بعملية بحث حقيقية عن روح الأرض وروح المكان الذي تدور فيه أحداث رواياتهم، تماما كما كان عليهم البحث في أعمالهم عن لغة شخصياتهم، مثلما يفعل كاميلليري في اللجوء إلى اللهجة الصقلية التي تتأرجح بين لهجة القرن التاسع عشر واللهجة المعاصرة..

وإذا أردنا مثالا آخر سنجد أن جورجو شربانينكو كان أول من استطاع أن يستخدم في أعماله لغة الشارع القاسية الغليظة ليبني عليها روايات رائعة ومدهشة تتحدث عن أشخاص محرومين، رجال ونساء كان مصيرهم مأساويًا وكأنهم قد أتوا مباشرة من صفحات الحوادث وكل منهم يستخدم لغة مختلفة عن الآخر حسب وضعه الاجتماعي. إنهم ضحايا المجتمع المهترئ الذي يحيط بهم، حيوانات يطاردها القدر بعدما فقدت طريقها في متاهة كبيرة لا سبيل للخروج منها، وهي لا تجد أمامها سوى جدار من اللامبالاة والنفاق، ذلك الجدار الذي تريد تحطيمه وإلى الأبد شخصية مثل شخصية دوكا لامبيرتي.

ومن هنا يمكننا التأكيد على أن هذا اللون الأدبي في إيطاليا قد قطع رحلة طويلة تزيد على قرن من الزمان استطاع خلالها أن يرسم ملامح مرحلة ممتدة بمختلف أطيافها التاريخية والاجتماعية واللغوية.

ببليوجرافيا

Del Monte, A., *Breve storia del romanzo poliziesco,* Laterza, Bari 1962.

Narcejac, T., *Il romanzo poliziesco,* Garzanti, Milano 1976.

Crovi, L.; Tropea, M., *Buon sangue italiano. Delitti e detectives del thrilling nostrano,* Rusconi, Milano 1977.

Rizzoni, G.; Benvenuti, F., *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi,* Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1979.

Rambelli, L. (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del romanzo poliziesco,* Pratiche, Parma 1980.

Pietropaoli, A., *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla,* Esi, Napoli 1986.

Calecerano L., Fiori G., A scuola di giallo, SEI, Torino 1988

Nero italiano. 27 racconti, Mondadori, Milano, 1990

Conan Doyle A. Tutto Sherlock Holmes, Newton 1991

Ambri Andrea (a cura di), Racconti gialli, Sellerio, Palermo, 1992

Crovi, L., *Le maschere del mistero,* Passigli Editori, Antella 2000.

Camilleri A., Gli arancini di Montalbano, Mondadori, Milano, 2000

Scerbanenco G., Milano Calibro 9, Garzanti, Milano, 2000

Petronio, G., *Sulle tracce del giallo,* Gamberetti, Roma 2000.

Crovi, L., *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri,* Marsilio Editori, Venezia 2002.

Deaver J. (a cura di), Suspense. I più bei racconti gialli degli ultimi cento anni, Sonzogno, Milano, 2002

Orsi G.F. (a cura di), Killers & Co, Sonzogno, Milano, 2003

Oliva, C., *Storia sociale del giallo,* Todaro, Lugano 2003.

Manchette, J.-P., *Le ombre inquiete. Il giallo, il nero e gli altri colori del mistero,* Cargo, Napoli 2006.

Pistelli, M., *Un secolo di giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960),* Donzelli, Roma 2006.

لمحة عن القصة البوليسية في الصين

جان إبراهيم بدوي

عاشت القصة البوليسية الصينية تاريخا طويلا من البناء والتطور، وكانت تُعرف في الأدب الصيني القديم باسم "قصص الأمن العام". ففي كتب التراث الأدبي هناك الكثير من حكايات وقصص جرائم القتل والتجسس: مثل حكاية "سهام الفأر في العسل" التي وردت في كتاب "تاريخ الممالك الثلاثة"، وحكاية "غمد السيف يكشف اللص" و"الجثة المجهولة" وغير ذلك من القصص التي وردت في كتاب "أخبار دولة وي". كل هذه الحكايات تهتم بسرد الجرائم وطريقة كشف المجرم. وبذلك تعد اللبنة الأولى في بناء القصة البوليسية الصينية. وهناك أمثلة كثيرة من هذه القصص والحكايات: نرى "باو تجيغ" من أسرة "سونغ" الجنوبية و"خاي دون" من أسرة "تشينغ" قد كشفا في كتاباتهما عن عدد غير قليل من القضايا الغامضة، وفي نصوص القصص الشعبية القديمة مثل "الشهامة" و"العباءة الحمراء الكبيرة" وغير ذلك، شرح مفصل لقضايا وجرائم مختلفة، كذلك اهتم كل من "تجن كه" و"جوا وانغ" من دولة "سونغ" بتسجيل قضايا غامضة وجرائم مدهشة في مؤلفاتهما، كان مضمون هذه القضايا امتداح الموظف العادل على نظافة يديه وثبات مبادئه، ومن بين سطورها تنعكس مهارة الموظف الحكومي لدقة ملاحظته وذكائه في الكشف عن الجريمة والمجرمين. أما في عصر أسرتي "مينغ" و"تشينغ"، في نهاية العصر الإقطاعي، فقد لاقت هذه الموضوعات اهتماما كبيرا من الأدباء، إذ نقرأ في أحد كتب الأدب الكلاسيكي بعنوان "شاطئ الماء" أن "وو سونغ" يتعقب ويكتشف مقتل "شي مين تشينغ"، وأن "سونغ تجينغ" قتل "يان بو شي"، وكذلك هناك قصص عن "تجيا تجين" و"تجيا باو" اللذين هربا من السجن، وقد كثرت مثل هذه القصص في كتب أخبار أسرة "تشينغ" خاصةً، وتحكي عن الجريمة وطرق تعقبها وأساليب كشفها التي تدل على ذكاء وحنكة الباحثين. ويعد أشهر هذه القصص ما

كتبه كل من "مينغ لونغ" و"لينغ مين"؛ لأنهما استخدما اللغة الحديثة في كتاباتهما. وهناك قصص كثيرة في "سجلات لياو تجاي" تتميز بالحبكة البوليسية، كذلك نص مسرحية "سبعة فرسان ذوي حكمة" حيث الفصل الخامس مكتوب عن اغتيال الراهب البوذي "تجيا لآن تجان". وفي البداية تم القبض خطأ على "شن تشين"، ولكن بسبب دقة ملاحظة وفراسة "باو تجينغ" اكتُشف المجرم الحقيقي.

والجريمة الأكثر وضوحا تلك التي كتبها القصصي "ليو آ" في أواخر عصر "تشينغ" أي في بداية القرن العشرين، بعنوان: "رحلات الشقاء"، إذ وصف الطاغيةَ الذي يرى أرواح عامة الشعب كالقشة في يده، وقد استعار قول "باي تذ شو" في الظلم الشديد وهذا العذاب قائلا: "يا لها من جريمة شنعاء! ماذا يفعل هذا المواطن البسيط ؟ لابد أن يستشير المفتش شرلوك هولمز". ومن هنا يمكننا أن نرى تأثر الأدب الصيني بالقصة البوليسية الغربية. تميزت هذه الأعمال بالدقة والوضوح وعنصر الإثارة والتشويق. تعد مجهودات هؤلاء الكتاب والأدباء ما هي إلا الخطوات الأولى للقصة البوليسية الصينية الحديثة.

ومنذ بداية القرن العشرين، خلقت الثقافة الجديدة في الصين أسلوبا تعبيريا ومفهوما أدبيا جديدا، نتج عنه ألوان أدبية جديدة، كانت القصص البوليسية من أهمها وأشهرها، فقد انبثقت من رحم "قصص الأمن العام" التقليدية القديمة، ونمت وتطورت مع ترجمات القصة البوليسية الغربية الحديثة.

وقد مرت القصة البوليسية الصينية الحديثة بثلاث مراحل مزدهرة: **المرحلة الأولى** في بداية القرن العشرين، وتظهر فيها آثار محاكاة القصة البوليسية الغربية الحديثة، بداية من الرسم التصويري حتى أسلوب التعبير؛ **والمرحلة الثانية** في منتصف القرن العشرين، وموضوعاتها كانت موحدة، فقد تحول تصوير التحقيق من الفردية في تجسيد الفكرة إلى التعميم؛ أما **المرحلة الثالثة** فكانت في نهاية القرن العشرين، وتتسم موضوعاتها بالتعمق في كل مجالات الحياة والمجتمع حيث تدعم مكانة الفكر والجمال والعلم.

في نهاية عصر تشينغ، بدأت تنهار حكومة أسرة تشينغ وازدادت سيطرت القوة الاستعمارية، ولم تستطع أسرة تشينغ لضعفها أن تمنع المفكرين والمتنورين من الاتجاه خارج الوطن للبحث عن طريق لإنقاذ الوطن. من هنا بدأ المفكرون السياسيون التأثر بالتيارات الغربية والفكر الديمقراطي الغربي، وفي مجال الأدب كان هناك حركة ترجمة واسعة للأعمال الأدبية الغربية، ساهمت في جذب كثير من الاتجاهات والمدارس الأدبية الغربية إلى الصين. وكانت الأعمال الأدبية المترجمة في ذلك الوقت تسجل عددا كبيرا في الساحة الأدبية الصينية، وكانت القصص البوليسية تحتل العدد الأكبر من هذه الأعمال المترجمة. في ذلك الوقت قام المترجم الأستاذ "لين تشين نان" أثناء عملية التعليم والتعلم بترجمة العديد من الأعمال الأدبية لعمالقة الأدب الأوربي والأمريكي مثل "فتاة الكاميليا"، و"مذكرات أرسين لوبين" وكذلك مؤلفات آرثر كونان دويل جمعها بعنوان "مذكرات خن تشى تشو لو". والجدير بالذكر أن الأستاذ "لين تشين نان" لم يكن يعرف اللغات الأجنبية، إذ كان هناك

آخرون يترجمون له شفهيا، ثم يقوم هو بكتابتها باللغة الصينية الكلاسيكية. وقد قام "لين تشين نان" بترجمة أكثر من مئة وسبعين قصة أمريكية وأوربية، فقد كان من أوائل وأشهر المترجمين للقصص الغربية في الصين، وفي عام ١٩١٧ أسس مجلة "عالم الجريمة"، ونشر فيها القصص البوليسية الصينية المتميزة.

وهكذا فتحت ترجمات السيد "لين تشين نان" الطريق الفكري أمام أعين الشعب الصيني. حيث بدأ القصصي "تشنغ شياو تشينغ" الاهتمام بالترجمة في غضون ثورة "شين خاي" عام ١٩١١، وفي عام ١٩١٥ قام أولا بترجمة "جريمة هولمز" للأديب الانجليزي آرثر كونان دويل، وقد كان لها تأثير كبير، وجذبت اهتمام عدد كبير من القراء. والأديب "تشنغ شياو تشينغ" من أشهر أدباء العصر الحديث، فقد قام بتأليف عدد كبير من القصص البوليسية التي تعكس الحياة و المجتمع الواقعي، وتتميز بسمات وثقافة القومية الصينية. وقام الأديب "تجاو تذو رن" بترجمة مجموعة من القصص البوليسية للأديب الأمريكي إدجار آلن بو. وتوالت الترجمات المختلفة...

وفي ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين — أثناء فترة الازدهار الأولى — زاد الاهتمام بدراسة القصة البوليسية الغربية، وظهر عدد كبير من الأدباء والكتاب الذين اهتموا بترجمة ودراسة ونقد نظريات القصص البوليسية الأمريكية والأوربية، مثل "تشن شياو تشينغ"، و"يي تيان فن"، و"سون لياو خون"، وكثيرين غيرهم. ومن أشهر الباحثين "تشوان تذنغ تجيا" الذي نشر كتابا بعنوان "دراسة القصص البوليسية" عام ١٩٣٣ في مجلة "حديث اليوم العاشر"؛ ونشر الأديب "تاو سو فنغ" في مجلة "الحياة" مقالا بعنوان "حديث جديد حول القصص البوليسية الأمريكية والأوربية"، وهذا المقال جدير بالاهتمام، فهو مقسم إلى ثلاثة أجزاء، ويقدم للقارئ مختارات من المراجع تتيح له أن يعرف ويفهم ببساطة وشمولية هذا اللون الأدبي، كما قدم أكثر من أربعين كاتبا أمريكيا وأوربيا، وكذلك كثيرا من المجلات التي تهتم بنشر القصص البوليسية ودراستها. إلا أن الدراسات النقدية كانت ما تزال فردية غير منظمة.

وبعد تأسيس جمهورية الصين الشعبية في خمسينيات القرن العشرين — أي المرحلة المزدهرة الثانية للقصص البوليسية – دخلت إلى الصين قصص الرعب الروسية التي يدور مضمونها الأساسي حول مقاومة الجاسوسية، ففي هذه المرحلة اضطر كتاب القصة البوليسية الذين ظهرت مواهبهم حديثا في عالم النشر إلى الدخول ضمن "مدرسة زوج الفراشات"، وبدأت مهاجمتهم وتوجيه التهم إليهم وخاصة بعد أن تلقت الصين هذا الفكر الأدبي الروسي. ولأنه كان من المعروف أن القصص البوليسية هي نتاج الفكر الرأسمالي ولا تعترف بالقضايا والجرائم الموجودة في الدول الاشتراكية مُنع نشر القصص البوليسية التي ظهرت في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، بل أيضا نعتوا هؤلاء الأدباء بأنهم أنصار العهد البائد، وقيدت القصص البوليسية ضمن الإصدارات الممنوعة. وفي عام ١٩٥٨ انتقت دار نشر الجماهير من الصحافة الروسية مختارات من الأبحاث التي تناقش أشكال الرعب وبعض

المقالات النقدية لنماذج من أفلام وقصص الرعب، في كتاب بعنوان "دراسة حول قصص الرعب وأفلام الرعب". وفي بداية ستينيات القرن العشرين تغيرت سياسة الأدب والفن في الصين وبدأ تباعا نشر مترجمات القصص البوليسية لآرثر كونان دويل. وفي نفس الوقت ترجمت كثير من الأعمال الأدبية وخاصة قصص الجاسوسية وأفلام الجاسوسية الروسية، ومنها: "ينتحل اسمه ويحل محله"، و"الساعة العاشرة يوم العيد القومي"، و"الرجال الأربعة"، و"السيدة ذات العيون السوداء"، و"الخريطة السرية"، وغير ذلك. وفي هذه الموضوعات -- على اختلافها القليل وتشابهها الكبير - كانت تتخذ من رجل المباحث الذي يكشف عن جريمة تجسس خلفيةً لها، والمجرمون جميعهم هم الجاسوس "مي تجيانغ" الذي أرسله جهاز المعلومات، أو هو أحد الأشخاص التابعين للطبقة العليا السرية، ولكنها في النهاية فتحت مجالا جديدا للقصة البوليسية الصينية.

في منتصف ستينيات القرن العشرين كانت بداية النكبة الكبرى التي لامثيل لها على مر التاريخ وهي "الثورة الثقافية"، التي استمرت عشرة أعوام (١٩٦٦ -- ١٩٧٦)، وجعلت الأدب الصيني يشعر بالوحشة مرة أخرى. في ذلك الوقت كان ينظر إلى أعمال آرثر كونان دويل على أنها سموم وقد تم مصادرتها. وتم وقف نشر كل القصص البوليسية الغربية، بل أيضا أُغلقت دور النشر والفكر ولم يصدر أي كتاب في ساحة الأدب الصيني في تلك الفترة إلا الأعمال التي يسمح بها القادة والتي تخدم سياستهم. ولكن كان هناك بعض القصص والأعمال الأدبية يتبادلها جماهير القراء سرا بعيدا عن أعين القادة السياسيين.

في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن العشرين، بدأت المرحلة المزدهرة الثالثة للقصص البوليسية، وهبَّ نسيم الربيع على الساحة الأدبية الصينية من جديد. وكان نظام الدولة الجديد (سياسة الإصلاح والانفتاح) وتعديل سياسة الأدب والفن قد أعاد الحياة إلى بستان الأدب مرة أخرى. وازداد الانفتاح على الغرب ونشطت حركة الترجمة من جديد وظهر بالصين كل ما هو جديد بالساحة الأدبية الغربية وخاصة القصص البوليسية المترجمة والكتب المتخصصة في نقد ودراسة النظريات الخاصة بها. وفي عام ١٩٨٦ صدرت الترجمة الذاتية أو السيرة الذاتية لأربعة من أشهر الكتاب الغربيين مترجمة إلى الصينية منهم إدجار آلن بو وأجاثا كريستي وغيرهما. وفي نفس العام أصدرت دار نشر الجماهير كتابا عن "أشهر المفتشين عالميا في كتابات الأدباء"، قدم هذا الكتاب أكثر من خمسين محققا وطريقة اكتشافهم للجريمة، وأسلوب التفكير وهوايتهم وأسلوب التعامل مع الناس وسلوك حياتهم. وفي عام ١٩٨٨ أصدرت دار نشر الجماهير كتاب "أنا والبوليس" للكاتب الروسي أداموف، حيث قدم الكاتب مفهومه الإبداعي كما قدم شرحا وتحليلا لتطور القصة البوليسية الأمريكية والأوربية. وفي عام ١٩٩٠ أصدرت أيضا وكالة نشر الجماهير ترجمة كتاب "نظرة عامة لقصص التحري العالمية" للكاتب الياباني "جو مين شي"، وهذا الكتاب يتضمن حياة كثير من مشاهير كتاب القصص البوليسية ونقد ودراسة كثير من القصص البوليسية، المتنوعة بين القصص البوليسية التقليدية والرعب والرجل الحديدي والساخرة... وتوالى نشر الكتب

الخاصة بدراسة ونقد نظريات القصص البوليسية العالمية والترجمة الذاتية لأشهر المؤلفين الغربيين وكذلك تحليل شخصيات أشهر المفتشين في الروايات البوليسية العالمية. كما ظهر على الساحة الأدبية كثير من الأدباء الذين كتبوا القصة البوليسية، ولكن أكثر من شد انتباه القراء هما الأديبان "تساو تجيغ ون" في شنغهاي، و"ما مينغ" في بكين.

كتب الأديب "تساو تجيغ ون" في منتصف ثمانينيات القرن العشرين خمسا من قصص الاستنتاج هي: "شبح فيلا تشيو شيانغ"، و"فو مي تذونغ"، و"مشاكل رجل الأربعينات"، و"إغراءات اللون البنفسجي"، و"الفخ الذهبي". كل هذه القصص لم يعد موضوعها يدور حول الجاسوسية أو المطاردة، ولكنها تؤكد على إبراز ظاهرة جرائم من نوع جديد تعكس الصراع الدائم بين العقل والنفس في المجتمع والحياة الحقيقية، وهى تشكل جرائم قتل معقدة غامضة، تستخدم أسلوب الاستنتاج في مراحل كشف هذه القضايا، من ذلك يتضح تأثره بأسلوب قصص الاستنتاج اليابانية. وقد كتب الناقد الأدبي المعروف خوا دا بي مقالا بعنوان "الخطوات الأولى لقصص الاستنتاج ذات الطابع الصيني"، نشرت في "جريدة الأدب"، ويرى الناقد أن قصص التحري لا بد أن تعكس عادات وتقاليد حياة الشعب الصيني، كما أثنى على الإنجازات التي حققها الأديب "تساو تجيغ ون" من خلال إبداعاته في قصص الاستنتاج، وأوصى أن يستمر الكاتب في هذا اللون من القصص ذات الطابع الصيني حتى تملأ سماء الأدب الصيني. وقد تم تحويل هذه القصص الخمس إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تليفزيونية ولاقت نجاحا كبيرا.

وفي بكين نرى الأديب "ما مينغ" قد ألف سلسلة من خمس قصص "ليلة اختفاء نجمة السينما"، "السيد K يلعب بأسهم زهرة مي"، "لغز الدبوس الأخضر"، "لغز كنز البريد"، "صوت قرع باب جهنم". إن الأديب "ما مينغ" لا يسعى إلى عرض المشاهد الباهرة المرعبة فقط، ولكن أيضا يهتم برسم القضايا الغريبة والمعقدة، واستخدام أسلوب التحليل والاستنتاج ليمسك بتفاصيل وخيوط القضايا، ويجذب القارئ ليشترك في الأحداث، وبذلك يمكن أن يتمتع بجمال خاص متميز. بعد صدور هذه الروايات الخمس سارعت عدة مجلات لنشرها واشترت شركات السينما حق تحويلها إلى أفلام حيث لاقت ترحيبا كبيرا من القراء.

وفي نفس الوقت كان هناك الكثير من الأدباء الصينيين الذين كتبوا الكثير من القصص البوليسية، ومن أجل تشجيع القصة البوليسية في الصين أصدرت دار نشر الجماهير كتابا بعنوان "النهايات العشر للموت" جمعت فيه قصصا لأكثر من عشرة من كتّاب القصص البوليسية منهم: "تيان جو جونغ"، و"ماوتجي تشانغ"، و"تجاو دا نيان"، وغيرهم. لكن يجب أن نذكر أن الإبداعات الأدبية للقصص البوليسية في الأدب الصيني ما تزال تتلمس طريقها في مرحلة الترقب والانتظار. ومن أسباب ذلك أن هذا اللون الأدبي يصعب كتابته، وهناك بعض الكتّاب لا يكتبون مثل هذا اللون القصصي الذي ينتمي إلى الأدب العامي، وبالرغم من ذلك هناك دور نشر ومجلات كثيرة تهتم بنشر مثل هذا اللون الأدبي، وباستمرار تحاول أن تنشر كل جديد فيه للقراء.

يميل الكتّاب نحو استخدام مسمى "القصص البوليسية" لتحديد نطاق دراسة النص لديهم: في وصف حدوث القضية الجنائية ومراحل كشفها يكون دائما رجل المباحث الذي يساعد الجهاز القضائي للقيام بأعمال التحري هو الشخصية المحورية، الذي يعتني الكاتب برسم شخصيته ويصف شجاعته، والدقة المحكمة لاستنتاجاته وسعيه المستمر وراء الأدلة، وفي النهاية يثني على عبقرية نجاحه في كشف القضية الجنائية.

وكان السرد في القصص البوليسية الصينية يتكون من: حدوث جريمة — استقصاء الحقائق حول الجريمة — كشف القضية الجنائية — شرح الجريمة، ويمكن أن نعرض الرأي بمثل: حدثت جريمة جنائية فجأة، الجريمة تمس أمن ممتلكات وحياة الجماهير، حبكة الجريمة غامضة معقدة، وهناك ضرورة ملحة لكشف هذه القضية الجنائية، البوليس يكتشف الجريمة، ينقب في مسرح الجريمة، يتحرى ويبحث للوصول إلى أدلة، يحلل ظروف الجريمة، ثم يستخدم الاستنتاج المنطقي والأساليب الأخرى حتى تكلل المهمة بنجاح ويتم القبض على المجرم، وعادة ما يكون المجرم شخصية لا يتوقعها أحد، وتكون حكمة ودهاء رجال البوليس نصب أعين الجميع، ويعاد تجميع تفاصيل البحث عن الجريمة ومراحل تشابك خيوطها أثناء مراحل التحري والبحث مما يثير تشوق ومتعة القارئ. ولكن السرد في القصص البوليسية المعاصرة قد تغير، حيث يستخدم الكاتب أسلوب الارتجاع الزمني أي الارتجاع الفني في ذكر أحداث أو مشاهد سابقة لتسلسل الحكاية، ثم الاستطراد لأحداث عرضية في سياق القصة، وهذا الأسلوب حطم أسلوب السرد الخطي للقصص البوليسية التقليدية: وقوع الجريمة - اكتشاف الجريمة — الإعلان عنها — استقصاء الحقائق حولها - كشفها — المحاكمة — انتهاء الجريمة.

وهناك أيضا قصص الجرائم العلمية، بسبب تطور العلوم والتكنولوجيا وثورة الاتصالات والحاسوب وغير ذلك، وظهرت سلسلة من القصص البوليسية تتسم بالخيال العلمي للكاتب الصيني "يا يونغ ليا"، جسّد فيها ببراعة شخصية المحقق العلمي "تجن مينغ"، وهنا نلاحظ استفادة الكاتب من مناهج العلوم الحديثة في إقامة العلاقات وتحليل السلوكيات المختلفة لشخصيات رواياته، واستنتاج الأعمال أو الأفعال المناسبة مع الفرضيات المطروحة: أي أن القصة الأدبية البوليسية لا تعتمد على الخيال في إقامة العلاقات بين شخصيات الحكاية، وإن كان المنطلق أصلا خيالا، ولكنه خيال تُرجم في ثوب علاقات بشرية قائمة على المنطق، وبذلك فتح الأديب "يا يونغ ليا" مجالا جديدا للقصة البوليسية في الصين. ومن أهم أعماله "شبح الجاسوس يي داو"، "الزي التنكري" وغير ذلك من القصص التي تجمع بين الخيال العلمي والتسلية والرعب والإثارة.

وأيضًا عندما نتحدث عن القصص البوليسية لابد أن نذكر الأديب الصيني "وان شاو"، وهو من أشهر كتاب الأدب العامي وله أيضا كثير من القصص البوليسية، فقد ربط بين فن الأدب العامي والقصص البوليسية في سياق متناغم، حيث نرى أبطال وشخصيات الأدب العامي تنتمي في أغلبيتها إلى الطبقة الشعبية المعذبة، والتي تحس بعمق فروق الطبقات في

المجتمع، وتحاول الوصول إلى الغنى عن طريق اختصار المسار باستخدام أقبح الطرق، وهي القتل، والاعتداء، والحيلة، والتزوير، وغير ذلك من الجرائم المختلفة التي هي أهم ركائز موضوع القصص البوليسية.

وعن الممارسة الإبداعية للقصص البوليسية في الصين يمكن القول: إن هناك قصورا نسبيا في التفكير التصويري والاستنتاج المنطقي، فدائما ما نرى مستوى بعض الكتّاب الصينيين يتضاءل عند شرح مراحل القضايا القانونية وخاصة مراحل الاستنتاج المنطقي مقارنة بكتّاب القصص البوليسية الغربيين الذين يجيدون التفاصيل الاستنتاجية التي يصعب أن تجد بها ثغرة، ولذلك قامت القصة البوليسية المعاصرة في الصين على الأعمال الأدبية الغربية المترجمة والدراسات العلمية والفنية المترجمة، وهناك مجهودات كبيرة من الأدباء ساهمت في بناء هذا اللون القصصي، وتعميق وجوده في الساحة الأدبية الصينية، وبدءوا أيضا في السعي إلى تطويره وتقدمه، فهناك كثير من الأدباء تخصصوا في كتابة القصة البوليسية من دارسي القانون وعلم الجريمة والفلسفة والعلوم الاجتماعية والعلمية التي تساهم في بناء القصة البوليسية التي لا تزال في طريق التطور والنمو. وهو ما يسعى إليه الأدباء الصينيون الآن، لتحقيق النهوض بالقصة البوليسية إلى طريق العالمية، ومازال هذا اللون الأدبي ينتظر المزيد من الاهتمام والدعم.

الرواية البوليسية في الأدب الأذربيجاني المعاصر

أحمد سامي العايدي

تعد الرواية الأدبية في مختلف الآداب العالمية بصفة عامة أكثر الأنواع الأدبية انتشاراً بين القراء، وذلك لما يحتويه هذا الجنس الأدبي من خصائص، لا تتوفر في كثير من الأنواع الأدبية الأخرى؛ فالرواية عادة عمل أدبي طويل به حبكة فنية محكمة تجذب قارئها لإتمامها، وهي أيضًا عمل أدبي متنوع الاتجاهات، فهناك الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية والرواية النفسية والرواية السياسية وكذلك الرواية البوليسية، وغير ذلك من الأنواع المختلفة للرواية التي يصعب الوقوف عند كل نوع منها في هذا المقام.

تحديد المفهوم

ليس هناك من بين الأنواع الروائية سالفة الذكر نوع مثار خلاف وجدال بين النقاد مثل هذا الجدل القائم حول الرواية البوليسية، حتى إن البعض لا يُعدها جنسًا أدبيًّا كسائر الأجناس الأخرى، بل يصورها على أنها مجرد وسيلة تسلية مثلها في ذلك مثل الاستمتاع بمشاهدة مباراة كرة قدم أو ما شابه ذلك. وهذا يفسر لنا – كما يقول د/ عبد القادر شرشار في كتابه الرواية البوليسية- "إحجام النقاد والدارسين عن تناولها (أي الرواية البوليسية) لاعتقادهم أنها لا تنتمي إلى حقل الآداب باعتبارها صورة متدنية من الكتابة، لا يمكن أن ترقى إلى مستوى النصوص الأدبية الرفيعة"[1]. ويجدر بنا أولاً قبل الحديث عن معالم الرواية البوليسية أن نحدد لها تعريفًا مختصرًا، يتسم بالوضوح والإلمام بعض الشيء عن التعريفات الأخرى، فيرى الناقد محمود قاسم "أن الرواية البوليسية" "قصة تدور أحداثها في أجواء قاتمة بالغة التعقيد والسرية. تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك. وأغلب هذه الجرائم غير كاملة، لأن هناك شخصا يسعى إلى كشفها و حل ألغازها المعقدة . فقد تتوالى

الجرائم مما يستدعي الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول شخصيات قريبة من الجريمة، لدرجة يتصور معها القارئ أن كل واحد منها هو الجاني الحقيقي، ولكن شيئا فشيئا ينكشف أن الفاعل بعيد تماما عن كل الشبهات، و أنه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية، وذلك زيادة في إحداث الإثارة"[٢].

ومن المعروف أن الرواية البوليسية رواية عالمية يرتبط اسمها بالكاتب الأمريكي "إدجار آلن بو" الذي عاش في القرن التاسع عشر، ويعد هو مؤسس هذا النوع الأدبي المثير.

ومما لا شك فيه أن الأدب الأذربيجاني لم يكن بمنأى عن تطور الرواية البوليسية العالمية، وعن علاقات التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة في هذا الصدد. فكما هو معلوم أن الرواية البوليسية مرت بمراحل عدة من التطور بداية من نهاية القرن التاسع وحتى الآن، ونتيجة للتطور العلمي المذهل في شتى المجالات، صارت اتجاهات الرواية البوليسية في العالم – وفي أذربيجان بطبيعة الحال – متعددة ومتنوعة. وقد انتشرت في الأدب الأذربيجاني الرواية البوليسية الغامضة والخيالية والسياسية وغيرها من الأنواع.

وقد بدأت الرواية البوليسية في أذربيجان تزدهر في نهاية ثمانينيات القرن الماضي على يد الروائي الشهير "جنكيز عبد اللهييف". ويتميز الروائي الأذربيجاني "جنكيز عبد اللهييف" بغزارة إنتاجه الروائي، فله أكثر من مائة وثمان وثلاثين رواية بوليسية، ويطلق عليه في أذربيجان "أستاذ الرواية البوليسية"، وقد ترجم العديد من أعماله إلى أكثر من ثماني عشرة لغة منها الألمانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها من اللغات، وعدد طبعات رواياته وترجماتها أكثر من عشرين مليون نسخة. وقد أتاحت له كتابة رواياته باللغة الروسية الانتشار على نطاق واسع بين جمهوريات الاتحاد السوفيتي (سابقًا)، ولذلك حصل على العديد من الجوائز والأوسمة من كثير من الدول.

لقد تخرج "جنكيز عبد اللهييف" في كلية الحقوق، وبعد أن اشتغل بالمحاماة مدة تولى بعض المناصب القانونية في مختلف الدوائر الحكومية في أذربيجان، ثم عين نائبًا لرئيس اتحاد الكتاب الأذربيجانيين منذ ١٩٩١م، وحتى الآن.

تميز الكاتب "جنكيز عبد اللهييف" بنوع جديد من الروايات البوليسية وهي "**الرواية البوليسية السياسية**". ويتطلب هذا النوع من الروايات الدراية الكبيرة بالأحداث العالمية، ويكون لدى كتابها معلومات صحيحة موثقة عن تلك الأحداث. فعادة في مثل هذا النوع من الروايات يلقي الكاتب الضوء على جوانب من الحدث لا يراها الجميع، فدور الروائي، كشف النقاب عن تلك الجوانب عن طريق الحبكة الفنية والتشويق والإثارة في الأحداث.

وقد اعتلى بحق الروائي جنكيز عبد اللهييف الصدارة في كتابة الرواية البوليسية السياسية في أذربيجان، وهذا لاطلاعه المستمر على الأحداث التي تجري في العالم ويكون لها أثر في نفوس جميع الناس وفي تغيير مسارات حياتهم أحيانًا، ولتوظيفه هذه الأحداث في

رواياته، ويمكن القول إن الروائي جنكيز عبد اللهييف يكاد لم يترك حدثا من الأحداث التي شغلت الرأي العام العالمي، إلا وتناوله بشكل شائق في رواياته، وهذا يفسر لنا غزارة إنتاجه. فأحيانا تصدر له رواية جديدة كل شهرين أو ثلاثة. وهذا مما يتطلب – بلا شك – استعدادًا خاصًا.

ولا تعني غزارة الإنتاج أن رواياته لا تصل إلى المستوى المطلوب في الجودة والدقة والكفاءة في السرد، بل بالعكس على خط مستقيم، فيحضرني لقاء بين الكاتب الأذربيجاني الشهير آنار رئيس اتحاد الكتاب الأذربيجانيين وجنكيز عبد اللهييف، سأل فيه الأول الآخر عن مدى الإلمام بأحداث هذا الكم الكبير من الروايات، فأجاب جنكيز عبد اللهييف، أن كل شخصية من شخصيات رواياته لها طابع خاص يحضر في ذهنه دائما، ويتابع تطوره دون تداخل مع الشخصيات الأخرى في مختلف الروايات.

إن أهم ما يميز إبداع جنكيز عبد اللهييف المصداقية والواقعية في سرد الأحداث. وكشف النقاب عن الجوانب الخفية للحدث الذي يعيشه الناس، فقد تناول معظم الأحداث العالمية في العشرين سنة الماضية، وشارك فيها؛ فمن خلال رواياته أنقذ رئيس الاتحاد السوفيتي السابق ميخائيل جورباتشوف، وعثر على الصواريخ النووية المفقودة في روسيا، وقضى على عصابة المافيا التي تسمى "سجليا" وغير ذلك من الأحداث التي وقعت بالفعل وكانت تشغل الرأي العام العالمي آنذاك. ومن الطريف أنه بسبب تناول روايات جنكيز عبد اللهييف مثل هذه الأحداث الحساسة والشائكة، شاع في الاتحاد السوفيتي (سابقًا) أنه لا يوجد شخصية على الحقيقة بهذا الاسم، وأن الذي يكتب هذه الروايات أحد عملاء المخابرات الروسية تحت اسم مستعار. وهذا إن دل فإنما يدل على مدى مصداقية أحداث الرواية مما يجعل القارئ يتفاعل معها ويصدقها تصديقا كاملاً على أنها أحداث حقيقية.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا كيف أحرز الكاتب جنكيز عبد اللهييف هذا النجاح واستطاع أن يجعل آلاف القراء يصدقون مثل هذه الأحداث ؟

ربما يكون مرجع ذلك الاستعداد الفطري في المقام الأول، بالإضافة إلى قاعدة معلومات ثرية عن الأحداث الاجتماعية والسياسية التي تدور في العالم، ويستخدم مهاراته في جلب نظر القارئ إلى الحدث الذي يريده، ثم بعد ذلك يُقحم بطل روايته في الأحداث، أو يجلب ساسة معروفين إلى أحداث مصطنعة من وحي خياله. ولكن أهم ما في الموضوع ألا يجعل القارئ يشعر – ولو للحظة – بفارق بين الأحداث الحقيقية والمصطنعة أو يشعر بفاصل بينهما، وعلى الكاتب أن يوظف الأحداث التي يصورها بشكل يصعب فيه على القارئ أن يثبت مدى إمكانية حدوث هذه الأحداث من عدم إمكانية حدوثها.

ومن الروايات البوليسية السياسية للروائي جنكيز عبد اللهييف التي وصلت للعالمية رواية "الملائكة الزرقاء"، ورواية "صيد الناس"، ورواية "ألوان ثلاثة للدم"، ورواية "حق الأسطورة"، وغيرها من الروايات التي انتشرت انتشارًا واسعًا داخل أذربيجان وخارجها.

وتتميز روايات جنكيز عبد اللهييف بعدة مزايا أهمها:

١. أن الكاتب لا يتوقف عند حد سرد الأحداث والسعي وراء إقناع القارئ بواقعية الأحداث، بل إنه يضع نبوءات وتوقعات لما سوف يتم في هذا الحدث السياسي الذي هو في الأصل واقعي غالبًا.

٢. تصوير الأحداث السياسية العالمية في رواياته وتأثيرها على مستقبل الإنسان بشكل مباشر.

٣. الاهتمام بالإنسان وبعالمه الداخلي. فهو أحيانا يترك الأحداث في رواياته وينشغل بتصوير العالم الداخلي لأبطال الرواية ويعمل على تصوير مشاعرهم الداخلية وأحاسيسهم وغير ذلك مما يعانونه.

ومن الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أن الكاتب الأذربيجاني جنكيز عبد اللهييف يولي اهتمامًا بالغًا في إبداعه بصفة عامة بالإنسان، فهو يبرزه أحيانًا في رواياته أكثر من الأحداث السياسية المهمة. وهو بذلك يريد أن يؤكد أن الحدث السياسي مهما كان مُهمًّا، فقيمة الإنسان أهم من هذا بمراحل، وأنه لن يحدث أي سعادة للبشر عن طريق العبث بأقدار الناس.

البطل في روايات جنكيز عبد اللهييف

عند الحديث عن أبطال روايات جنكيز عبد اللهييف، يجب أن نذكر أولاً شخصية "درونجو" التي كانت محور العديد من رواياته. وهذا الاسم ليس اسم إنسان، بل هو اسم طائر. وقد ورد أول مرة في رواية "الملائكة الزرقاء"، ويفسر الكاتب على لسان البطل نفسه هذا الاسم، فيقول في هذه الرواية "(درونجو) هو اسم طائر صغير نادر، وما يميز هذا الطائر أنه يقلد بمهارة أصوات الطيور الأخرى، فهو مقلد بارع على صغر حجمه"[٣]. ومن هذا نلحظ شخصية "درونجو" من خلال روايات جنكيز عبد اللهييف شخصية محقق محترف يغلب عليه الطابع البوليسي، وأهم ما يميزه أنه له القدرة على فهم مقاصد الآخرين ونواياهم بجانب أنه يستطيع فهم ما بداخلهم من أفكار. وهذه المزايا لشخصية "دورنجو" تناسب تمامًا مزايا الطائر المسمى بهذا الاسم. ونرى أن هذه الشخصية لا يحدها مكان ولا زمان، فهي تطوف العالم كله من خلال أحداث الروايات المختلفة، لأن الكاتب لم يحدد لها قومية معينة، فـ"دورنجو" شخصية لجميع البلاد. شخصية تضاهي شخصية "جمس بوند" العالمية.

وثمة شخصية مضادة لشخصية "درونجو" وهي شخصية القاتل ذي الذراع الواحدة، الذي فقدها في حرب أفغانستان وأصبح منبوذا من الناس، وتحول إلى ما يشبه الوحش الكاسر الذي يتلذذ بالقتل الذي يشبع رغباته الداخلية، وقد شاركت هذه الشخصية في عدة روايات بوليسية منها "اعتراف حاتون"، ورواية "البُعد الثالث" وغيرها من الروايات.

ولشخصية المرأة في إبداع جنكيز عبد اللهييف مكانة مهمة ودور فعال، منها شخصية المرأة "مارينا تشونبسوف" التي تعمل مخبرة، ويحاول جنكيز عبد اللهييف الغوص في أعماق هذه الشخصية، والكشف عن جوانبها النفسية وهي تعمل في هذه الوظيفة الشاقة،

وقد شاركت هذه الشخصية في العديد من الروايات منها رواية "ثأر المرأة"، ورواية "النساء يحافظن على الهدوء"، وغيرها من الروايات.

مضمون بعض رواياته

بعد الحديث عن بعض ملامح إبداع الكاتب الأذربيجاني الشهير جنكيز عبد اللهييف، من حيث الموضوع والشخصيات، أرى من الفائدة إعطاء نبذة عن مضمون بعض أعماله، لتكتمل الصورة لدى القارئ العربي عن اتجاهات روايات جنكيز عبد اللهييف من حيث مضمونها، ومن هذه الروايات(٤):

* **رواية "طريق المحارب"**

تدور أحداث هذه الرواية في اليابان، حيث يشارك "درونجو" في حل ألغاز جريمة وقعت هناك، وتصور لنا الرواية أنه كي يشارك في هذا، كان يجب عليه التعرف على عادات وتقاليد اليابانيين، وبعد ذلك حل لغز الجريمة.

* **رواية "الوصول إلى النار"**

أحداث هذه الرواية واقعية وتقوم أيضًا على شخصيات حقيقية، وتتناول هذه الرواية الصراع بين مجموعات من أفراد المخابرات الأمريكية والألمانية والاتحاد السوفيتي السابق.

* **رواية "مقتل ديوث"**

تتناول هذه الرواية قضية استغلال النساء والاتجار بهن، وجرهن إلى الرذيلة، وتصور لنا الرواية شخصية ديوث يغوي النساء ويتاجر بهن، وهذا يؤدي في النهاية إلى مصرعه على يد إحدى هؤلاء النساء.

* **"مشاعر أبله"**

تختلف هذه الرواية عن الروايات الأخرى من حيث الموضوع، يقوم "درونجو" في عمل تحرياته للكشف عن غموض جريمة قتل حدثت في أحد المعاهد الدراسية. ويتضح في نهاية العمل أن الجاني امرأة تحرق قلبها الغيرة على زوجها الأبله، فيندم "درونجو" عندما يكتشف هذا، ويتأسى لأول مرة ليس على من قتلهم الجاني بل على نفسه.

* **"وادي الأسرار"**

تدور أحداث هذه الرواية حول ستة أشخاص يحبون السياحة إلى أغرب الأماكن في العالم، وقد توجهوا هذه المرة إلى جزيرة "قاليمانطان" بالقرب من إندونيسيا. ولكن تختلف هذه الرحلة عن سابقاتها في أن اثنين من هذه المجموعة لم يستطيعا الذهاب لأسباب ما، فشاركت امرأتان بدلاً منهما. وقد صور المؤلف بشكل بارع الأماكن التي ذهبوا إليها خلال الرحلة التي استغرقت أسبوعين وضمت الإمارات وماليزيا وإندونيسيا. وبعد تعرض الفريق لصعاب ومشكلات، قرر في آخر ليلة مغادرة هذه الجزيرة بعد أن يتحدث كل منهم عن حياته ويعترف بما قام به من أعمال. ولكن تسببت هذه الاعترافات في عدم تمكنهم من الخروج من هذه الجزيرة مرة أخرى.

* "ثلاثة أيام من الخريف"

تصور لنا هذه الرواية سَير عملية انتخابات تتم في إحدى مدن روسيا، وأن هناك وكالة متخصصة في الدعاية تضمن الفوز لمن يتعامل معها، وهي تستخدم شتى الطرق للوصول لهدفها. وفي مقابل هذا يصور لنا المؤلف أن هناك حتى الآن من لا يتقاضى الرشوة ويتمسك بالمبادئ الأخلاقية.

* "اختيار الموت"

يقوم "درونجو" في هذه الرواية بالبحث عن ولد خطفته المافيا في جورجيا، ويعمل المحقق "درونجو" على فك هذا اللغز، ويحاول البعض أثناء هذا أن يعرقله ويمنعه ولكنه في النهاية يحل لغز عملية الخطف ويتوصل إلى الجناة.

وبعد هذا العرض الموجز عن بعض روايات الروائي الأذربيجاني جنكيز عبد اللهييف، يتضح لنا تنوع موضوعات رواياته وأنها لا تسير على وتيرة واحدة، ونأمل في المستقبل أن تصدر دراسة خاصة عن هذا الروائي العالمي، وأن يتعرف القارئ العربي على جوانب إبداعه بشكل من التفصيل، وأن تترجم بعض أعماله إلى اللغة العربية.

الهوامش:

(١) عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣ ، ص٩.

(٢) محمود قاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٠ ص ١٩.

(3) İlqar Fəhmi, Çingiz Abdullayev-bizim əbədi, www.Dronqo,ilqarfehmi.blogspot.com /2007/11/ingiz-abdullayev-bizim-bdi-dronqo.html .

(4) Aydın Əbilov, Çingiz Abdullayev: Ruhi saflığını qoruyan qlobal-milli art-brendimiz. http://artyazar.azeriblog.com/2009/06/10.

حافظ نجيب ذلك المجهول ومؤسس الرواية البوليسية في مصر

شعبان يوسف

تداولت الأوساط الأدبية والصحافية والثقافية في زمن ما الكاتب والروائي حافظ نجيب، باعتباره أحد المحتالين، بل نابغة المحتالين، أو أرسين لوبين المصرى، وفي عام ٢٠٠٤ صدر كتاب للأستاذ الفاضل الدكتور سيد على أحمد عنوانه (حافظ نجيب.. الأديب المحتال)، وصدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وتضمن الكتاب دراسة للباحث، ونصين مسرحيين مجهولين، أو كانا مفقودين لحافظ لنجيب، وربما تكون دراسة الدكتور سيد أحمد على عملت على تعميق فكرة (المحتال) عن حافظ نجيب، خاصة أن المسلسل الشهير والمثير للجدل (فارس بلا جواد) والذي قام الفنان محمد صبحى فيه بدور حافظ نجيب، كان قد ألمح إلى هذا البعد الاحتيالي في تلك الشخصية الغريبة والمثيرة والشائكة، وقد تناولتها الأحاديث فيما بعد، وطرحت سؤالا كبيرا: من هو حافظ نجيب؟ وهل هو ذلك الشخص الذي قام بتمثيله محمد صبحى، الشخص الذي ناور وقاوم الاحتلال الإنجليزي، وأوقع بجنودهم، وهرب منهم صانعا أعاجيب كثيرة في الهرب؟.. أم كل هذه المناورات كانت محض خيال فني؟ أم إن حافظ نجيب هو ذلك الشخص الذي صور نفسه في اعترافاته الصادرة عام ١٩٤٦، وأعيد نشرها بتقديم قصير للباحث ممدوح الشيخ؟ وجاء على الغلاف: (اعترافات حافظ نجيب.. ضابط وجاسوس وشاعر ومحتال وخادم أخرس وراهب مسلم)، أعتقد أن حافظ نجيب ليس هذا أو ذاك، ليست الصورة التي جاءت في المسلسل، وليست الشخصية التي صورها هو نفسه في اعترافاته، فالشخصيتان تكتظان بالمبالغات والخيالات لمبدع شطحت به الأمور، وتعدى الحواجز الطبيعية، ليسفر الأمر عن شخصية عجيبة غريبة، صنعها خيال حافظ نجيب نفسه، كاتب الروايات البوليسية، ومؤلف الكتب الفلسفية، ومترجم الروايات الغربية، والتي لا تبتعد كثيرا عن مجال تأليفه هو، فهناك مزج كبير جدا بين التعريب والتأليف، وألاحظ أن حافظ نجيب كان يحب أن يضع نفسه دوما بطلا لرواياته

البوليسية العجيبة، والمحكمة، والمبنية بشكل صارم، وأظن أن حياتنا الأدبية والثقافية لم تأخذه على محمل الجد، فحتى الآن لم يتناوله ناقد جاد بالدراسة، ولولا هذه الإشارات العابرة التي كان يتذكره بها الراحل العظيم نجيب محفوظ، ويضعه كمؤثر أول على قراءاته وإبداعاته، لما وجدنا أثرًا آخر يذكر لحافظ نجيب، خاصة أن أعماله تكاد تكون غير منشورة مرة أخرى، بل ومفقودة كما يذكر يوسف الشريف في مقاله: (اللص الشريف حافظ نجيب)، فيقول:

"حين تأهبت للكتابة عن حافظ نجيب توجهت إلى دار الكتب والوثائق القومية لاستكمال ما توفر لدي عنه من المعلومات، فهالني وأحزنني للغاية افتقارها لكتابه الشهير "اعترافات حافظ نجيب"، ومن ثم توجهت بالشكوى إلى الصديق الأديب سمير غريب، فأصدر أمرًا للبحث عن الكتاب، ولكن دون جدوى! فأعترث عليه بالبحث عنه تحت اسم حافظ نجيب، وإذا بي أمام سيل آخر من مؤلفاته المعروفة والمجهولة مثل: (الحب والحياة ـ إصبع الشيطان.. حذاء الميت.. جونسون.. إلخ..) ولما طلبت الاطلاع على هذه المؤلفات.. عرفت أن معظم هذه المؤلفات طالتها الرطوبة إلى حد البلل! وفيما عرفت من غيرها في الدار بكارثة نقل محفوظات الكتب والوثائق من "الكتبخانة" القديمة في باب الخلق إلى دار الكتب والوثائق القومية الحالية على كورنيش النيل فوق عربات الكارو وسيارات اللورى المكشوفة، فكانت هذه الثروة القومية تتطاير في الهواء ويلتقطها المارة أو تذروها الرياح إلى حيث ألقت!".

إذن فحافظ نجيب يكاد يكون مجهولاً، ولا أثر عنه وله سوى هذه المذكرات التي كتبها هو، ورحل أثناء طباعتها في ٢١ نوفمبر سنة ١٩٤٦، وهناك هامش قفزت عليه الطبعة الجديدة وحذف منها جاء في ص٢١١ مع صورة حديثة ـ آنذاك ـ يقول الهامش الذي ذيل بتوقيع (سعدية الجبالي): "هنا نقف لحظة حداد.. فقد سطا الموت على والدي المرحوم الأستاذ/ حافظ نجيب.. إلى هنا أفل نجم تلك الشخصية الجبارة، والعقل الفذ المكتمل.. وكسر ذلك اليراع الذي طالما سطر ما قد تجود به قرائح المفكرين والعلماء في يوم الخميس ٢١ نوفمبر سنة ١٩٤٦ فارق الفقيد الحياة وهو في كامل قواه العقلية، ومن أحكام القدر أن يموت أثناء طبع هذا الجزء من اعترافاته وهو كيف دفن وعاد إلى الحياة والآن.. كيف يعود وقد ود لو يعيش حتى يظهر الكتاب وينافقه القراء والمعارضون كما ذكر في أول كتابه.. ولكن سدد القدر سهمه ونفذت مشيئة الله والآخرة خير وأبقى".

كما أن الطبعة الجديدة أغفلت الجملة الافتتاحية التي كتبتها سعدية الجبالي تحت عنوان: (الباعث)، وجاءت هكذا: "أرغمت الأستاذ حافظ نجيب على نشر اعترافاته في حياته بدلاً من نشرها فيما بعد مماته، لأمكن الناس من تكذيب ما لا يصدقونه، ولأمكنه من الرد عليهم، فلا ينهشون لحمه وهو جثة كما نالوا منه بنشر الأكاذيب والخرافات وهو مطارد عاجز عن الدفاع عن نفسه، إذ جلجلة صوت الحق تدمغ الباطل، وتفزع الجبان".

وكما حُذف الإهداء، وحذف تقديم حافظ نجيب ـ نفسه ـ تحت عنوان (كلمة صريحة) وربما كانت هذه رغبة الناشر، وهذا في اعتقادي يعد خطأ لا غفران له، لأن الحقيقة هنا تصبح

ناقصة. فاعترافات حافظ نجيب تمثل وثيقة له وعليه، أكثر مما تعد كتابا أو مذكرات أو اعترافات، لذلك فحذف أى كلمة منها ينقص معنى وثائقيتها، ويفقد هذا النص بعض مصداقيته.

والجدير بالذكر - هنا - أن حافظ نجيب صنع لنفسه أسطورة واسعة التأثير، ولم تكن الاعترافات هي التجليات الوحيدة لهذه الأسطورة، بل إن حافظ نجيب نفسه كاتب الروايات البوليسية، جعل من نفسه بطلا لعدد لا حصر له من القصص والروايات البوليسية، للدرجة التي تجعلني أجزم وأؤكد أن اعترافاته محض خيال كبير، لاشتباكها بشكل أساسي مع رواياته وقصصه المنشورة الكثيرة في كتب، أو في تضاعيف الصحف والمجلات، ويكفي أن حكايته مع الناشر نجيب متري، عندما تقمص حافظ شخصية امرأة ونشر تحت اسمها كتابين، يقول أنور الجندي في كتابه: (صفحات مجهولة من الأدب العربى المعاصر):

"كشفت مجلة المفتاح في عدد ١٥ ديسمبر ١٩١٥ عن أن شخصية وسيلة محمد غير حقيقية، وأن كاتب هذه المؤلفات هو "حافظ نجيب" المحتال المشهور في فترة من فترات اختفائه كوسيلة من وسائل العيش على حد تعبير صاحب مجلة المفتاح، أو طلب الارتزاق من هذه المهنة الأدبية الشريفة (مهنة الكتابة والتحرير)، بعد أن أمضى زمن طويل في ارتكاب أكبر أنواع النصب والاحتيال. وقال إن (وسيلة محمد) هي زوجة حافظ نجيب نفسه، وإنه تعرف بها في فترة زهدت نفسه ارتكاب المنكرات، وعدل إلى الانزواء في مكان لا يشعر به أحد فتزيا في زي المشايخ من أهل الفضيلة والتقوى، وأطلق على نفسه اسم "الشيخ عبد الله" من أعيان المنوفية، واتخذ له سكنا في أحد أحياء مصر القديمة، وكان يختلف إليه جماعة من الذين أدهشهم بفصاحته، وخلب ألبابهم بدهائه، يتلقون منه دروس الأدب والفضيلة"..

وبقية الحكاية أن حافظ نجيب ذهب إلى الناشر نجيب متري، ونشر عنده كتابين، (غاية الإنسان. وروح الاعتدال)، وبذلك تكون أركان الشخصية البوليسية كاملة تماما في شخص حافظ نجيب، والذي لم تأخذ كتاباته أي حظ من الدرس والنقد والتأمل والبحث الأدبي، وكان من الطبيعي أن تجد كتاباته الاهتمام الأكاديمي، خاصة أنه أكثر وأعمق وأسبق من كتب الرواية البوليسية. أو ترجمها، وهنا لابد أن نشير إلى أن المترجم في مصر، وفي المراحل الأولى، كانت تختلط لديه فكرة الترجمة بفكرة التأليف، وهنا مثلا سنلاحظ أن إحدى روايات حافظ نجيب جاء على غلافها ما يلي: (رواية التابوت الفارغ.. رواية بوليسية نادرة المثال حافلة بالوقائع الغريبة والحوادث المدهشة..تأليف الكاتب الفرنسي الشهير M.R وتعريب الكاتب الاجتماعي: حافظ نجيب).. ولا توجد أي إشارة أخرى حول المؤلف الأصلي، ولكننا سنجد في المقدمات المتتالية في الرواية سلسلة خطابات متبادلة بين المترجم وإحدى قارئاته التي تثني ثناء كبيرا على ما يكتبه حافظ نجيب، ويرد عليها الكاتب بكل مودة، مقرظا إياها على حسن تأدبها، واهتمامها البالغ، وكل هذه الحواشي والملح والحكايات والنوادر التي لم تكن إلا نوعًا من التشويق والترويج الذي كان يجد له مجالا واسعا بين القراء، ويأتي في أحد إعلانات الدار عن معربات "حافظ نجيب" ما يلي: (روايات يظهرها حافظ نجيب مترجمة بقلمه أو مؤلفة، روايات كبيرة الحجم تظهر في ٢٤٠ صحيفة يختارها من أبدع الروايات وأعظمها شهرة في أوروبا) وهكذا كانت الإعلانات تؤكد على

فكرة الترجمة من أوروبا وهذا يعني أن الروايات المترجمة كانت تجد سوقا واسعا من المؤلفات، فكان التأليف الروائي مازال محدودا، وغير معترف به، فضلا عن طغيان المؤلفين الأوروبيين في سوق الكتاب والنشر ـ آنذاك ـ، فكانت فكرة التعريب والترجمة حيلة للوصول إلى القارئ من أوسع الأبواب، وإن كانت المؤلفات مستفيدة استفادة بالغة من الآداب الأجنبية.

ولا يتسع المجال هنا للسباحة في عالم حافظ نجيب المتعدد والمترامي، والذي تقف الرواية البوليسية فيه بوصفها محورا أساسيا، وتأخذ مساحة واسعة في إنتاجه، فهو لم يكن يكتب رواية واحدة فقط، ولكنه كان يكتب سلسلة روايات بوليسية، كل سلسلة تعتمد على شخصية رئيسية، مثل سلسلة روايات (جونسون)، أو سلسلة روايات (ملتون)، حالما أن يصنع ما تحقق لروايات (روكامبول) أو (أرسين لوبين) من رواج وتأثير.. وتأتي ضمن مشروعه هذا، روايتا (خطف ملك، وسيد العالم).. وبطل الروايتين مجرم خطير، ومزعج العالم (هيتزفون) والذي كان يلقب نفسه بسيد العالم، والمهيمن على أحداثه، بل إنه صانع مسيرة هذا العالم، بدهائه وحيله وسرقاته وسلسلة جرائم قتله المتعددة أما نقيضه فهو حافظ نجيب ذاته، الذي يتخذ من نفسه واسمه الصريح، شخصية روائية متكاملة، وهذا يدلنا على شغف حافظ نجيب، بطرح نفسه هذه الشخصية التي تسللت إلى الوجدان الشعبي والثقافي المصري، والجدير بالذكر أن أشير إلى أن سلسلة كتب جونسون وصلت إلى ٢٢ جزءًا، وكتب ملتون وصلت إلى ٨ أجزاء، غير أن السلسلة التي كان بطلاها (هيتزفون)، و(حافظ نجيب) لم تكن سلسلة بالمعنى السابق، أى تكامل الحكايات، بل إن حافظ نجيب وهتزفون كانا أبطال روايات منفصلة إلى حد كبير، وصدرت روايتا (خطف ملك، وسيد العالم) عام ١٩٣٧ .. وتبدأ رواية "خطف ملك" بفكرة أن الملوك والشخصيات الرفيعة دوما لا تملك ما تملكه الشخصيات العادية والمتاحة من الحرية، فالملك لا يستطيع أن يتجول بحرية، ولا يجلس في أي مكان دون أن يطارده العامة، ويلتفوا حوله، لذلك قرر الملك ـ لم يقل المؤلف هنا: أى مملكة يحكم هذا الملك، بل ترك المملكة مجهولة ـ أن يرتدي ملابس عادية، ويتنكر في زي واحد من الشعب، حتى يحصل على هذه الميزات التي يحصل عليها الشخص العادي، وذهب الملك إلى (بارين)، وكان له صديق وفر له سكنا عند (الماركيز دي سيراك)، ونلاحظ أن الكاتب يعطي في مستهل روايته جميع الخيوط التي سيبني عليها روايته المحكمة فيما بعد، ثم ينسج الأحداث بناء على هذه المعطيات الروائية، وبعد صفحات قليلة نكتشف أن الرواية دخلت في هذا العالم الغامض الغريب، والذي يعنى ببوليسية الأحداث، وبغرائبيتها، ونلاحظ أيضا أن حافظ نجيب يتمتع بعقلية أو بخيال يعطي للأحداث وكمها الهائل وتعقيداتها المذهلة، مساحة واسعة في الرواية، فالرواية البوليسية لابد أن يكون لدى كاتبها معرفة غير بسيطة بمجالات عديدة، منها العلم والخيال العلمي الذي تنبني عليه أحداث كثيرة، مثل الهرب والقبض على المجرم، وإنشاء أحداث لا تدور في العالم الواقعي، فضلاً عن الإحاطة بعالم الساسة والسياسيين، وبالأخص عندما تكون الرواية مجالاً لوزراء وملوك ورؤوساء جمهوريات، ومكاتبات بين الدول تتحدث عن أحداث سياسية عالمية، وهذا ما لم يفتقده حافظ نجيب في رواياته، وأكد

على ملمح آخر وهو تكامل الأحداث، مهما بلغت خرافيتها، وغرائبية هذه الأحداث، وتوفير كافة الممكنات الأسلوبية التي تضع القارئ في مناخ يمكن استيعاب أحداثه وأهدافه..

هنا في رواية "خطف ملك" رغم أن أسلوب الرواية، في مطلعها يبدو هادئًا، وطبيعيًا مثلما يتحدث عن الملك قائلاً: "من هؤلاء الملوك عشاق الحرية وطلاب التمتع بالملاهي والملذات ملك هـ.و. كريستيان الثاني، يترك عاصمة ملكه ويتنكر باسم مستعار ولقب مختار ويقيم أحيانًا في باريز في (الفندق الملوكي) ليتمتع بالمسرات والملاهي وبمعاشرة الفرنسيات ذوات الدلال والجمال، صادف يومًا في مطعم فاتنة من ذوات الحسن والبهاء، تدعى سوزي فافتتن بجمالها واجتذبه دلالها، فاختارها لنفسه، واستأجر لها سكنًا جمع فيه كل ما تحتاج إليه الفاتنة من فراش ورياش وطرف ونفائس، وأجزل لها العطية فعاشت عيشة هنيئة، فخدمها خادم يدعى جوستين"..

ومن صفات الرواية البوليسية عند حافظ نجيب أن لا توجد أحداث مجانية، ولا شخصيات غير ضرورية، هناك دقة بالغة، أكثر من اللازم، والكاتب هنا يحرص على هذه الدقة الحسابية، أكثر من حرصه على عناصر أخرى مثل التأملات العميقة، والشرح الوافي لمواصفات الأبطال، فالرواية البوليسية، تكاد أن تكون عملية رياضية، مجموعة معطيات شبه حسابية، تعطي نتائج مدروسة بحرص ودقة وحسابية شديدة، وهنا تبرز مهارة الراوي الذي يستفيد من كافة العناصر المطروحة في الرواية من أشخاص وأحداث وحيل وحوارات، ولابد أن يكون الكاتب عارفًا إلى حد كبير بمهارات بوليسية، إذا لم يكن يتمتع بها أصلاً، وتكاد تكون الرواية تطبيقًا عمليًا لهذه المهارات العالية، التي لم نفتقدها عند حافظ نجيب في معظم ما كتب، ولذلك لابد أن نفتح ملف هذا الكاتب المجهول لاستكمال المعرفة بتراثنا الذي مازال غامضًا..

ولكي تنبني الرواية ـ كما قلنا ـ بدقة، لابد أن يطرح الكاتب المعطيات الأساسية في مطلع الرواية، فيكتب حافظ!

"وصل الملك إلى باريز في الأيام الأخيرة من شهر ديسمبر ليشهد عيد رأس السنة، وكان له صديق في العاصمة يدعى الماركيز دي سيراك هو مالك البيت الذي تقيم فيه سوزي خليلة الملك في مسكن منه في الطابق الثالث".. ودون استطراد في اقتباسات مطولة، يتعرف الملك على شاب طريف في إحدى أماسيه، ويشربان حتى ينتعشا، ويشعرا ببعض الثمل، ويذهب الملك المتنكر إلى خليلته بعد منتصف الليل مصطحبًا معه هذا الشاب ـ الطريف الفكه المثقف، والذي ستعرف أن اسمه (حافظ) ويعمل صحفيًا أي له علاقة بالعمل المغامر..، وعندما يصعد الملك وحافظ، يبدأ الهذر بين الملك وخليلته سوزي، فينسحب حافظ تاركًا لهما استكمال نشوتهما وهذرهما دون أدنى تعكير لصفوهما، وفور أن ينزل حافظ من الطابق الثالث إلى الطابق الأرضي يسمع دوي سقوط جسم إنساني من أعلى، فيصاب بالهلع، وعندما يهرع لمعرفة الأمر يكتشف أن التي سقطت ما هي إلا سوزي خليلة الملك، فيحملها بين ذراعيه، ويصعد مرة أخرى إلى الملك حاملاً سوزي، ويندهش الملك، ويقع في حيص بيص كما يقولون، ويضطر (حافظ) أن يستدعي الخادمة (سيرين)، لتحضر أحد الأطباء ليعاين (سوزي) أو يعالجها، ولكنها تستدعي ضابطين من الشرطة، وهنا يختفي الملك. ويظل (حافظ) بطل الفصول الأولى من الرواية، والتي تتعقد أحداثها، خاصة أن الضابطين

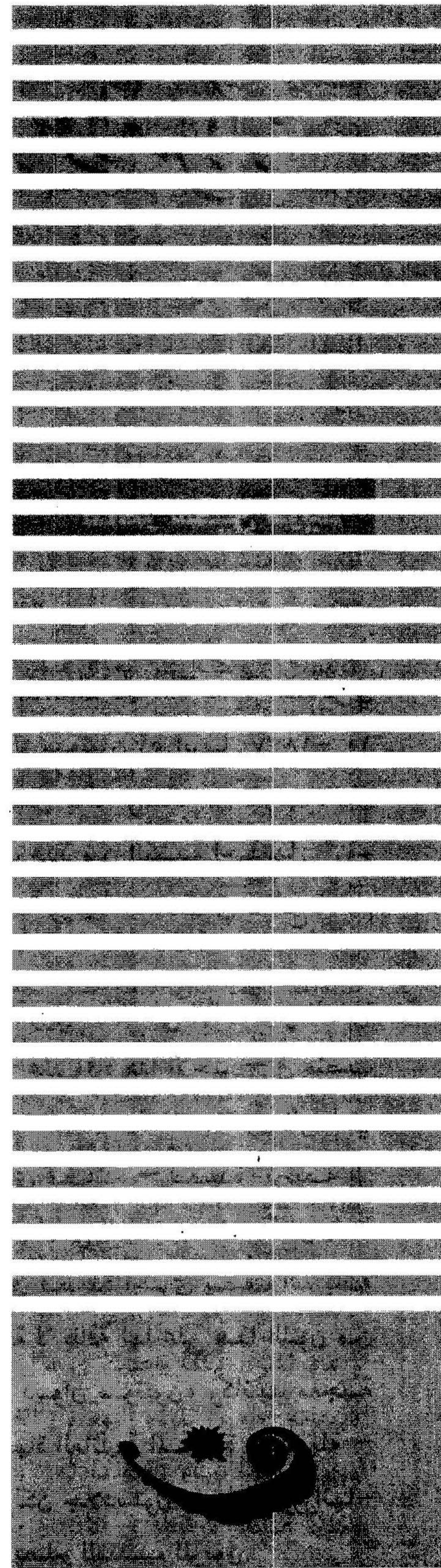
اعتقدا أن حافظًا هو الملك المتنكر، فيتعاملان معه بصفته هذا الملك، ويندهش حافظ في البداية من هذه المعاملة، فهو يعرف أنه متهم بقتل سوزي، ولابد أن يعامله البوليس بطريقة خشنة، طريقة تليق بقاتل، ولكن البوليس الذي اعتقد أن حافظًا ما هو إلا الملك المتنكر، عامله برفق وبطريقة تصلح لملك، وبالتالي أبلغ البوليس حكومته بالأمر، والتي أبلغت بالتالي حكومة بلاده بالجريمة، وهنا تدور الأحداث المعقدة، وأظن أن هذا المناخ، وهذه المعطيات المعقدة، والشائكة، لابد أن يسبح فيها المؤلف بمهارة، فالمؤلف هنا يبدع شبكة من التعقيدات المتناثرة، ثم يبدأ ليبحث عن طرق للمِّها، وصناعة مسارات لها، فلا توجد أحداث أو حوارات أو شخصيات اعتباطية على الإطلاقية، كل العناصر مجندة لصناعة هذه الشبكة المعقدة من الخيوط التي تبدو في البداية مبعثرة ومتناثرة، ثم نجد المؤلف يضع نهاية لكل خيط، ويربطه بخيط آخر، حتى نجد أنفسنا في النهاية أمام منسوجة أو تحفة فنية بارعة.. ونلاحظ ـ عند حافظ نجيب ـ أن الأمور كلما تعقدت، وأصبحت سؤالاً مبهمًا وكبيرًا، يضع لنا نهاية مؤقتة، تشتبك فيما بعد مع بداية أخرى. وفي رواية "خطف ملك" بعد الأحداث التي عرضنا لها هنا في الاستهلال الروائي، والفصول الأولى، نجد أنه يضع لنا المجرم الخطير (هيتزفون) الذي يقف خلف كافة هذه الأحداث، لأن القارئ يقف مذهولاً ومتسائلاً: هل الملك هو الذي خلق هذه الأحداث؟ وهذا ـ بالطبع ـ غير ممكن، لأن الملك الذي يريد أن يستمتع ويلهو، لا يمكن أن يقتل سوزي، وبالتالي حافظ صديق الملك، وتتعقد الأحداث مرة أخرى، ويأتي سؤال آخر: لماذا هذا المجرم الخطير، والذي هو سيد العالم، يقتل سوزي، ويعطي إيحاءات متعددة بأن الملك هو قاتلها، ثم تأتي عملية اختفاء متممة للإيحاء به ونكتشف نهاية هذا الخيط، بأن (هيتزفون) يريد أن يصل إلى (الماسة الحمراء) النادرة والتي يملكها الملك في مكان ما من مملكته لا يعرف طريقه سواه، وهكذا تظل الأحداث تتوالى، ومع كل حدث نكتشف شخصية جديدة، كبطل رئيسي لهذا الحدث المرتبط بالحدث السابق، والمرتبط بالحدث التالي، دون أن تختل الخيوط في يد الراوي الماهر، ولا توجد ثغرة فنية يستطيع المرء أن يكتشف هزلية الأحداث.. أو خفتها، رغم أن الرواية جميعها تتحدث عن ملك ومجرم خطير، وصحفي شاب مغامر، ورجال بوليس يفنون أعمارهم في البحث عن العدالة..

الكاتب هنا تستهويه اللعبة، وتهديه مهاراته المكتسبة والطبيعية ليصنع لنا هذه اللعبة المتعة والتي لا تصبح مجرد رواية للتسلية، بل أظن أن الرواية البوليسية فضلاً عن أنها ممتعة، ومسلية، وجذابة، إلا أنها تصلح لكي يقرأها رجال البوليس أنفسهم للتعرف على الطرق التي يلجأ إليها المجرمون، والطرق التي يسلكها رجال البوليس للقبض عليهم..

يلعب حافظ نجيب في كافة رواياته، واللعبة الرئيسية من أن البطل الرئيسي لا يموت، ولا يقبض عليه، ويظل ظهوره دائمًا من رواية إلى أخرى، وسؤاله يصبح مفتوحًا دائمًا على القارئ، ماذا سوف يفعل في الرواية القادمة.. ففي رواية "خطف ملك" مثلاً يقبض على رجل البوليس ـ مارسيل ـ ويظل (هيتزفون) هاربًا من العدالة، ليجعله حافظ نجيب ويدخره بطلاً لرواية أخرى، وفي (سيد العالم) أو (المشوق) حتى يصل إلى رواية بعنوان (خاتمة هيتزفون)..

حافظ نجيب هو أكثر من كتب الرواية البوليسية، بل وأعمق من كتبها في منتصف القرن العشرين، وجعل نفسه بطلاً لأحداث كبرى، سياسية واجتماعية وثقافية، وأظن أنه أكثر المظلومين، وأكثر المنسيين، وفي الحقيقة أننا لا نظلم إلا أنفسنا، وبهذه المناسبة، وأعرف ـ مسبقًا ـ أن آذانًا لا تسمع، أطالب بإعادة نشر تراث هذا الرجل، قبل أن يكون نسيًا منسيًا تمامًا، وقبل أن تندثر الأعمال الباقية من مؤلفاته..

متابعات



دوريات بريطانية وأمريكية
ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية
ديما الحسيني

دوريات عربية
ماجد مصطفى

ثلاث رسائل جامعية
ماهر شفيق فريد

فصول . نت
ماجد مصطفى

ف دوريات بريطانية وأميركية

ماهر شفيق فريد

الشاعر الفيكتوري سونبرن

على صفحات "ملحق التايمز الأدبي" The Times Literary Supplement الصادر في ٨ يوليه ٢٠٠٩ نجد مقالة عن الشاعر الإنجليزي ألجرنون تشارلز سونبرن (٥ إبريل ١٨٣٧- ١٠ إبريل ١٩٠٩) بمناسبة مرور مائة عام على رحيله عن اثنين وسبعين عامًا. والمقالة من قلم جوناثان بيت أستاذ أدب عصر النهضة بجامعة وريك البريطانية، ومؤلف عدد من الكتب أحدثها: "روح العصر: حياة وليم شكسبير وعقله وعالمه" وقد ظهرت منه طبعة ورقية الغلاف في مطلع العام الحالي (٢٠٠٩).

يقول جوناثان بيت: لقد كان اسم سونبرن في العصر الفيكتوري علما على الإلحاد ومناصرة النظام الجمهوري ومن ثم لم يكن من الممكن أن يخلف تنسون – عند وفاة هذا الأخير – في منصب أمير الشعراء. لقد كان عاشقا للحضارة الهيلينية الوثنية وخصما للمسيحية ذات اللون الرمادي الواحد الذي خلف ألوان الأسطورة الوثنية البراقة. وفي إحدى قصائده – قصيدة "ترنيمة إلى بروزربين" – يخاطب السيد المسيح بقوله: "لقد غلبتَ أيها الجليلي الشاحب (نسبة إلى بلدة الجليل بفلسطين): وقد أصبح العالم رماديا بفعل أنفاسك". وفي قصيدة أخرى يصف الله بأنه "الشر الأعظم" (وضعت الشاعرة كرستينا روزتي – وكانت متدينة لا طاقة لها على هذا اللون من التجديف – شريطا لاصقا- يخفي هذا البيت في نسختها من ديوان سونبرن، وكانت معجبة بالشاعر رغم ذلك). ويروى أن الملكة فيكتوريا – رمز الوقار والحياة العائلية المستقرة والفضيلة – قالت: "يقال لي إن مستر سونبرن هو خير شاعر في ممالكي". ولكن جلادستون – رئيس وزرائها- أجرى اتصالات مع لورد أكتون المؤرخ فانتهيا إلى أن سونبرن لا يصلح للمنصب المرموق.

كان سونبرن في آن واحد آخر الرومانتيكيين وأول المحدثين. كان ديوانه المسمى "قصائد ومواويل" (١٨٦٦) بمثابة قنبلة رجت ثقافة العصر الفيكتوري مثل انفجار نووي حراري صغير. وجدت السيدات المتعودات على شعر تنسون أنفسهن بإزاء قصائد تتحدث عن السحاق والجنس السادي – المازوكي. ويمكن القول إن سونبرن لم يكن نبي الثورة الجنسية في القرن العشرين وحسب، وإنما كان أيضا أول من عبّر في الشعر الإنجليزي عن لذائذ السحاق، وعن حق المرأة في الاستمتاع الجسدي بغض النظر عن اعتبارات التقوى واللياقة.

وقد تعرض سونبرن في العقود الأولى من القرن العشرين لنقد ف.ر. ليفيس العارم الذي أعلن في محاضراته بجامعة كمبردج أن سونبرن يعلي من قيمة الصوت على المعنى، وأن معانيه تفتقر إلى السداد. وما الذي ترتب على ذلك؟ ترتب عليه ترجمات العلامة جلبرت مري لمسرحيات يوربديز من اليونانية القديمة إلى الإنجليزية بأسلوب سونبرني.

إن شعر سونبرن – من ألفاظ بلا معنى، حشد من الأصوات تعين على أصحاب مذهب الصورة Imagism في مطلع القرن العشرين أن ينحوه جانبا من أجل تقديم صورة بصرية واضحة تتسم بتحدد الخطوط والقصد في التعبير والخلو من الزوائد والحواشي. ربما كان سونبرن أبرع شعراء الإنجليزية في استخدام بَحْري الأنابست والأيامب بالتناوب (كما في قصيدته المسماة "آتالانتا في كاليدون") ولكنه كان يغري بأن يحاكيه سواه (مثلما حاكاه لويس كارول في قصيدته المسماة "أتالانتا في كامدن تاون") محاكاة ساخرة تضخم من عيوبه.

وسونبرن هو شاعر البحر بامتياز، فليس هناك من استوحى إيقاعاته وأمواجه وتقلباته وعواصفه وتياراته مثله. وعلى حين نجد – بين معاصريه – ماثيو أرنولد في قصيدته "شاطئ دوفر" يرى في انحسار أمواج البحر عن الشاطئ رمزا إلى انحسار الإيمان الديني وحلول الكآبة والوحشة مكانه، وبينما كان تنسون يرى في الانطلاق إلى البحر خروجا من البوغاز رمزا إلى ملاقاة الخالق في عالم الأبدية، كان البحر عند سونبرن ينهض رمزا للحرية والمتعة والعاطفة والتجاوز، وإن كان في الوقت ذاته رمزا للميلاد والموت معا. إن شعره – من هذه الجهة – قريب من موسيقى فاجنر. ومن المحقق أن قصيدته المسماة "تريسترام لايونيس" (١٨٨٢) هي خير قصيدة فيكتورية عن قصة الحب والموت التي استوحاها فاجنر في أوبراته العاصفة. أما قصيدة سونبرن المسماة "في مدح فينوس" Laus Veneris فهي المعادل الإنجليزي لـ "تانهاوزر" فاجنر.

وعندما صدر ديوان سونبرن "قصائد ومواويل" في أغسطس ١٨٦٦ حمل عليه النقاد واضطر ناشر الديوان موكسون إلى سحبه من السوق، ولكن ناشرا آخر هو جون كامدن هوتن دخل الحلبة وأعاد نشره. وكما يحدث في مثل هذه الأحوال، أدت الضجة المثارة إلى الترويج للديوان وزيادة مبيعاته. وحين نقرؤه اليوم من الغلاف إلى الغلاف يستوقفنا لا لتنوع تجاربه العروضية وحسب وإنما أيضا لاتساع رقعة مادته: حقا إن فيه الكثير من العض والإغماء الجنسي والنوم والموت – وكلها عناصر مرتبطة في الأذهان بشعر سونبرن – ولكن فيه أيضا دعوة قوية إلى النظام الجمهوري وحماسة في معارضة رجال الدين ودعوة إلى الفلسفة الأبيقورية. لم يكن سونبرن مجرد عاشق لأصوات الكلمات، وإنما كان أيضا يقول شيئا ذا معنى.

وإلى جانب إنجازه الشعري كان سونبرن ناقدا مهما كتب عن دراما العصر الإليزابيثي واليعقوبي، وقد وصفه ت.س. إليوت (الذي كان يكن له مشاعر مختلطة ولكنه لم ينكر قط عبقريته) بأن "إدراكه للقيم النسبية يكاد يكون على الدوام صائبا". وقال عنه آرثر سيمونز صاحب كتاب "الحركة الرمزية في الأدب": "لقد كان الناقد الوحيد في عصرنا الذي لم يغدق ثناءه قط — عمدا أو مصادفة — على ما لا يستحق الثناء". وكان من أوائل الأدباء الإنجليز الذين احتفوا بإنجاز بودلير، كما كان كتابه عن وليم بليك (١٨٦٨) بداية للاهتمام بتلك العبقرية المهملة تقريبا. وكان من أوائل من قدروا عبقرية إميلي برونتي في روايتها "مرتفعات وذرنج"، كما أن كتابه المسمى "مقالات ودراسات" (١٨٧٥) هو الشرارة التي أطلقت موهبة أوسكار وايلد ناقدا. أضف إلى ذلك أنه كان ناقدا شكسبيريا أصيلا في كتاباته عن شخصية ياجو ومسرحية "العين بالعين" بخاصة.

ويختم جوناثان بيت مقالته بإيراد أبيات من قصيدة سونبرن المسماة "تحية ووداعا" Ave Atque Vale (والعنوان مقتبس من الشاعر اللاتيني كاتولوس) في رثاء بودلير بوصفها جديرة بأن تكون رثاء لسونبرن ذاته:

من أجلك، وقد غدوت الآن روحا صامتة، أي أخي
خذ من بين يديّ هذا الإكليل، ووداعا.
نحيلة هي ورقة الشجر، وباردة هي رائحة الشتاء،
وباردة هي الأرض الرزينة، تلك الأم المهلكة،
برحمها الأشد حزنا من رحم نيوبي [ثاكلة أبنائها في الأسطورة الإغريقية]
وفي تجويف نهديها ثمة قبر.

رحيل الشاعر الإنجليزي جيمز كيركب

جيمز كيركب James Kirkup الذي رحل عن عالمنا في ١٠ مايو ٢٠٠٩ شاعر ومترجم إنجليزي غزير الإنتاج. تلقى تعليمه في جامعة درام وأخرج أكثر من ثلاثين كتابا تضم سيرا ذاتية وروايات ومسرحيات واختير عضوا في "الأكاديمية الملكية للأدب" في ١٩٦٢.

نشر ديوانه الأول المعنون "البحار الغريق" في ١٩٤٧ وفي الفترة من ١٩٥٠ –١٩٥٢ كان زميلا بجامعة ليدز وأول شاعر مقيم بإحدى الجامعات في المملكة المتحدة. انتقل في ١٩٥٢ إلى أكاديمية باث للفنون ثم اشتغل بالتدريس في لندن وغادر إنجلترا في ١٩٥٦ ليعمل في أوروبا وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية والشرق الأقصى. وقد لقي عمله تقديرا في اليابان بخاصة فاستقر بها لمدة ثلاثين عاما يحاضر في الأدب الإنجليزي بعدد من جامعاتها.

وقد أثار كيركب (الذي كان جنسيا مثليا) ضجة في عام ١٩٧٧ عندما نشر في جريدة Gay News (وهي مخصصة للجنسيين المثليين) قصيدة عنوانها "الحب الذي لا يجرؤ على أن يتفوه باسمه" وفيها قائد مائة روماني ينغمس في خيالات جنسية مع جسد السيد المسيح المعلق، على الصليب. وقد حوكم عن هذه القصيدة مع رئيس تحرير المجلة دنيس لمون.

شرع كيركب ينظم الشعر منذ كان في السادسة من عمره، وبرع في كتابة قصائد الهايكو والتانكا، وقد صدر آخر ديوان له في عام ٢٠٠٨. وكانت وفاته في إمارة أندورا Andorra التي استقر بها منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي.

عن هذا الشاعر الراحل كتبت جريدة Telegraph الصادرة في ١٢ مايو ٢٠٠٩ تقول إن قصيدة كيركب التي أثارت الضجة المذكورة أعلاه توحي بأن المسيح كانت له علاقة جنسية أيضا ببيلاطس البنطي وبحوارييه وبيوحنا المعمدان! (أكف قلمي هنا جاهدا عن التعليق على هذه البذاءات ! م. ش.ف). وقد اعترف كيركب ذاته بأن القصيدة "ليست عملا ناجحا من الناحية الجمالية" وعندما تجمع حشد من مناصري حقوق الجنسيين المثليين على درجات سلم سانت مارتن إن ذا فيلدز لكي يقرأوا القصيدة على الملأ شكا كيركب من أنه أصبح يُستخدم لأغراض سياسية. ومن المؤسف أن تغطي هذه القصيدة على منجزات كيركب الأخرى — شاعرا وكاتبا — وهي منجزات ليست بالضئيلة.

كان كيركب الابن الوحيد لنجار وكان يجنح إلى العزلة في مرحلة الدراسة الثانوية. تخصص في دراسة اللغات الحديثة بجامعة درام وظل — خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وكان مناهضا لها لأسباب أخلاقية — يشتغل عاملا زراعيا في عدد من المزارع.

وبعد انتهاء الحرب اشتغل بتدريس اللغتين الألمانية والفرنسية في مقاطعة جلوستر شير ثم انتقل إلى لندن حيث اشتغل لمدة فصلين دراسيين بالتدريس (فصل من وظيفته لأنه "كان عاجزا بصورة مطلقة عن المحافظة على النظام في فصله") وبكتابة مراجعات للكتب في مجلة The Listener (المستمع) وغيرها. ومكّنته صداقته لرئيس تحرير المجلة ج.ر. اكرلي من أن ينشر فيها بعضا من قصائده الأكثر جرأة.

ونشرت جريدة Times الإلكترونية (١٣ مايو ٢٠٠٩) نعيا عنوانه "جيمز كيركب: الشاعر والمترجم" تذكر فيه أن كيركب ظل دائما شخصية مثيرة للجدل، يعد نفسه مختلفا عن الآخرين. وحين كان تلميذا وصف نفسه بأنه مزيج من "الملاك والمهرج". وبعد انتهاء الحرب كان يقضي أغلب لياليه في ممارسات جنسية بمدينة ليل وغدا — باعترافه- بغيا.

على أن صحته بدأت في التدهور من جراء هذه الممارسات فقرر أن يعود إلى لندن ويهجر "البغاء وحياة الجنسية المثلية". وبدأ ينشر قصائده في مجلات من طراز The Adelphi التي كان يحررها الناقد الإنجليزي جون مدلتن مري (زوج القاصة النيوزيلندية كاثرين مانسفلد). وقدم لدار فيبر وفيبر للنشر ترجمة إنجليزية لقصيدة بول فاليري "ربة القدر الشابة" La jeune parque فرفضها ت. س. إليوت بقوله: "ضعيفان: أنت وشعرك".

وفيما بعد ترجم إلى الإنجليزية كتاب سيمون دو بوفوار "مذكرات ابنة تؤدي واجبها" (١٩٥٨) ومسرحيات لفردريش دورنمات أبرزها "علماء الطبيعة". كما كتب عددا من السير الذاتية أولها "الطفل الوحيد" (١٩٥٧) تنم على خليط من الشعور بالاضطهاد (البارانويا) وجنون العظمة (الميجالومانيا). وكتب مسرحيات للتلفزيون.

وعلى صفحات جريدة The Independent on Sunday البريطانية (١٦ مايو ٢٠٠٩) كتب رتشارد كاننج وجيمز فرجسون يقولان: إن كيركب الذي توفي عن واحد وتسعين عاما (أعمار بالنظر إلى فسقه وخطاياه! م. ش.ف) كان معروفا بفطنته وحيويته وصراحته وإدمانه الخمر. وكان من أصدقائه بين الأدباء نماذج مختلفة الشخصيات والمنازع اختلاف جون سيلكن وجون هيث — ستبز وديفد رايت وروي كامبل وميريل سبارك وستفن سبندر.

وعقب رحيله عن إنجلترا حاضر في السويد وإسبانيا قبل أن يغدو، لمدة اثني عشر عاما، أستاذا للأدب الإنجليزي بجامعة كيوتو للدراسات الأجنبية في اليابان (١٩٧٧-١٩٨٩). ورغم أنه رفض أن يجيد تعلم اللغة اليابانية فقد تأثر بأشكال الشعر الياباني (نقل إحدى قصائد بول فاليري النثرية إلى الإنجليزية على شكل ١٧ مقطوعة تانكا). وأسس مجلة أدبية عنوانها Poetry Nippon في ١٩٦٦. وفي ١٩٦٩ عين رئيسا لـ"جمعية الشاعر" في اليابان. وفي ١٩٩٧ دعاه إمبراطور اليابان — لا أقل ! — إلى أن يشارك في قراءة شعرية بمناسبة السنة الإمبراطورية الجديدة.

تشمل أعمال كيركب المنشورة حوالي أربعين ديوانا شعريا وستة مجلدات من السير الذاتية (عن طفولته أساسا) وترجمات عن الفرنسية والألمانية. وقد حصل على جائزة سكوت مونكريف (مترجم بروست إلى الإنجليزية) للترجمة.

وصفه فرانسس كنج بأنه "نرجسي افتضاحي" narcissist and exhibitionist يتميز بالفطنة والوقاحة الجريئة. ويصفه بول بيلي بأنه فردي النزعة، يختال لابسا كيمونو. على أن عمله ينم على وجود جانب آخر أكثر حزنا وقتامة، مبعثهما ما وصفه بأنه المشكلة الأبدية للجنسيين المثليين: مشكلة إقامة علاقات إنسانية دائمة فيما بينهم، ومعاناة الجنسيين المثليين الذين ولى شبابهم وعطلوا من الجمال.

رحيل شاعرة هندية

في الواحد والثلاثين من شهر مايو الماضي (٢٠٠٩) رحلت عن دنيانا واحدة من أشهر شاعرات الهند وأحظاهن بعناية النقاد.

إنها كامالاداس (كامالا ثريا) التي توفيت عن خمسة وسبعين عاما وكانت مثارا للجدل في حياتها (بسبب جرأتها في معالجة الجنس ثم بسبب تحولها في عام ١٩٩٩ حين كانت تبلغ من العمر خمسة وستين عاما من الهندوكية إلى الإسلام). وقد نشرت صحيفة Telegraph الصادرة في ٤ يونيه ٢٠٠٩ مقالة قصيرة عنها أعتمد عليها هنا.

ولدت بولاية كيرالا في ٣١ مارس ١٩٣٤ — قبل حصول الهند على استقلالها بثلاثة عشر عاما — لأسرة أرستقراطية عُرف أفرادها بالنبوغ الأدبي. كانت أمها شاعرة وأبوها رئيس تحرير جريدة قوية التأثير.

قضت قسما كبيرا من طفولتها في كلكتا، مقر عمل أبيها. شرعت تنظم أولى قصائدها في سن السادسة "عن دمى فقدت رءوسها وكان عليها أن تظل بلا رءوس إلى الأبد". تلقت تعليمها بالمنزل

إلى أن بلغت الخامسة عشرة واقترنت بمدير تنفيذي لأحد البنوك يدعى ك.داس، وأنجبت منه ثلاثة أبناء.

وفي غمرة مشاغلها المنزلية والزوجية لم تكن تجد وقتا للكتابة إلا في نهاية اليوم وكتبت قصصا قصيرة بلغتها الأم — لغة المالايام — وقصائد باللغة الإنجليزية تعالج موضوعات جريئة في مجتمعها المحافظ: كالحب والجنس والعلاقات العاطفية خارج نطاق الزوجية.

وأشهر أعمالها النثرية يحمل اسم "قصتي" (١٩٧٦) وهو كتاب يتأرجح على تخوم الرواية والسيرة الذاتية ويصور حياة النساء في مجتمع ذكوري يمارس التفرقة ضد الإناث. وتزامن صدوره مع صدور روايتها "أبجدية الشهوة" وفيها امرأة شاعرة تعاني من زواج فاتر من رجل يكبرها في السن كثيرا.

وحين تحولت إلى الإسلام غيرت اسمها من كامالاداس إلى كامالاثريا. واستمرت في الكتابة رغم أن صحتها بدأ يدب إليها الوهن. وسافرت إلى بلدان كثيرة تحاضر وتقرأ أعمالها. وتلقت عدة جوائز منها "جائزة الشعر الآسيوية". وفي ٢٠٠٧ انتقلت من ولاية كيرالا إلى ميون شمال غربي الهند حيث توفيت.

من بين أعمالها الأخرى مجموعة قصصية تحمل عنوان "بادمافاتي العاهرة وقصص أخرى" (١٩٩٢) وخمسة دواوين شعرية. وقد مارست فن التصوير وشاركت في العمل السياسي، وكانت تكتب عمودا صحفيا يظهر كل أسبوعين ويتناول مختلف القضايا بدءا من قضايا المرأة والعناية بالطفل إلى قضايا سياسية.

وصف الناقد رانجانا آش شعرها بأنه "شعر شخصاني عن التعاسة الزوجية والبحث عن حب خارج نطاق الزواج ورعب المرض العقلي ومسرات ذكريات الطفولة". ولغتها نصف إنجليزية، نصف هندية، تجنح إلى التحريف والغرابة على نحو مميز.

نجيب محفوظ في أعين نقاد الغرب

أربع مقالات قصيرة عن نجيب محفوظ بأقلام نقاد غربيين وقعت لي خلال شهري مايو ويونيه الماضيين (٢٠٠٩) تتيح لنا رؤية روائي العربية الأول من منظور جديد.

المقالة الأولى من قلم سالي بلاند وهي منشورة في "ذا جوردان تايمز" The Jordan Times (١٣ مايو ٢٠٠٩) عنوانها "حياة عاثرة الحظ" وهي عرض للترجمة الإنجليزية لرواية "خان الخليلي" (١٩٤٦) الصادرة عن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة في عام ٢٠٠٨ من ترجمة روجر آلن.أستاذ الأدب العربي بجامعة بنسلفانيا الأمريكية ومترجم "المرايا" و"الكرنك" لمحفوظ. والحياة العاثرة الحظ التي يشير إليها العنوان هي حياة أحمد عاكف الكهل المحبط في حياته الشخصية والوظيفية والجنسية، وحياة أسرته بأكملها.

تقول سالي بلاند: إن رواية "خان الخليلي" إحدى روايات "المكان" في مرحلة محفوظ الباكرة، حيث لا ينفصل المهاد عن الحبكة. والمكان هنا هو حي خان الخليلي العريق، والرواية — مثل الثلاثية — هي أساسا قصة أسرة.

على أن الزمان عنصر لا يقل أهمية هنا عن عنصر المكان: فأحداث القصة تجري أثناء الحرب العالمية الثانية، والجيش الألماني يتقدم نحو القاهرة التي يحتلها الإنجليز، والأهالي يعيشون في فزع من خطر الغارات الجوية الألمانية. إن ليلة غارات مروعة، بوجه خاص، هي ما يدفع أسرة عاكف إلى الانتقال من السكاكيني إلى خان الخليلي. لقد كانت الأسرة تظن أن هذا الحي الأخير آمن من الغارات، ولكن يتبين أن الأمر غير ذلك، فهي تضطر إلى اللجوء مع سائر السكان إلى المخابئ حيث تتناثر الأحاديث والهمسات والنداءات وصرخات الفزع، ويرجم الناس بالظنون عن دوافع الغارات ومسارها وذلك في حرب لم يكن لهم فيها ناقة ولا جمل.

والرواية أساسا دراسة لشخصية أحمد عاكف الابن الأكبر للأسرة في انطوائيته وعزلته وأوهام العظمة التي تسيطر عليه. لقد أخفق في أن يغدو كاتبا مرموقا، وظل في أدنى السلم الوظيفي، وتخلى عن إتمام تعليمه كي ينفق على الأسرة ومن ثم اصطبغت روحه بالمرارة والسواد: "سلم نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية مريرة. يئس من الحياة فهرب منها، ولكنه خال وهو يدبر عنها يائسا عاجزا أنه يزهد فيها متعاليا متكبرا" (الفصل الثانى). ويكاد توجهه الانهزامي يتغير حين تقع عيناه على نوال — جارته الطالبة الشابة في المسكن الجديد — ولكن الحياة تأبى عليه حتى هذا الأمل الأخير فتتحول نوال عنه إلى شقيقه الأصغر رشدي عاكف وهو نقيض أخيه انبساطية ومرحا وإقبالا على الحياة وجرأة في انتهاب اللذات وانتهاز الفرص. لكن رشدي عاكف يموت بداء الصدر — بعد أن أسرف على شبابه وصحته — وتتهيأ الأسرة كسيرة القلب للرحيل عن خان الخليلي الذي شهد ثكلها وخيبة آمالها.

وتثنى سالي بلاند — محقة — على ترجمة روجر آلن الممتازة التي تنقل عمق قوى محفوظ الوصفية وبراعتها، وتجعل القارئ يشارك شخصيات الرواية عالمها الداخلي والخارجي. وفي تذييل للرواية يضعها آلن في سياق أعمال محفوظ الأخرى، خاصة رواياته المكانية. على أن الكاتبة ترى أن رسم محفوظ للشخصيات النسائية في "خان الخليلي" أقرب إلى أن يكون مسطحا flat ومفتقرا إلى النمو الحي الذي نجده لدى نساء الثلاثية. ربما كان هذا حقا — إلى حد ما — ولكني لا أجد شخصية الأم في "خان الخليلي" مفتقرة إلى الأبعاد، ولا أعتقد أن شخصية نوال - وإن كانت أقرب إلى النمط التبسيطي — مسطحة بالمعنى السيئ الذي توحي به الكلمة.

والمقالات الثلاث الأخرى منشورة كلها في المجلة الإلكترونية "كلمات بلا حدود" Words Without Bordes وكلها من قلم ناقد واحد هو جيف وزنر، مؤلف كتاب "سلة من أوراق الشجر: ٩٩ كتابا تقتنص روح إفريقيا". وواضح من نغمة مقالاته أنه لا يميل إلى محفوظ كثيرا وأن له عددا من التحفظات على الثلاثية بخاصة.

فبتاريخ ٢٨ مايو ٢٠٠٩ يكتب وزنر عن "أصداء السيرة الذاتية" التي نقلها إلى الإنجليزية دنيس جونسون — ديفيز وقدمت لها نادين جورديمر روائية جنوب إفريقيا الحاصلة على جائزة نوبل للأدب في ١٩٩١.

يقول وزنر: لقد ظل رد فعلي إزاء عمل محفوظ متسما باختلاط المشاعر على نحو غير عادي. لقد استمتعت برواياته القصيرة مثل "ثرثرة فوق النيل" ولكني لم أتمكن من إتمام الجزء

الأول من ثلاثيته التي لاحت لي أشبه بمحاكاة ساخرة للملاحم العائلية ثقيلة الوطأة لدى كتاب القرن التاسع عشر الأدنى مرتبة.

لقد كانت "ليالي ألف ليلة" التي ترجمها دنيس جونسون – ديفيز عملا آسرا. أما "أصداء السيرة الذاتية" فمحيرة من حيث المعنى، خرقاء أحيانا من حيث اللغة. لقد نشرت "أصداء السيرة الذاتية" لأول مرة في عام ١٩٩٤ حين كان مؤلفها في الثانية والثمانين من عُمره. وذهبت جمهرة النقاد إلى أنها تستقطر حكمة عمر كاتبها. "حكمة هادئة": مجلة "كيركس". "بركة عميقة من الحكمة": "ببلشرز ويكلي". "حكمة عقل عظيم": "ملحق التايمز الأدبي". ولكنني حين قرأت بعض المقاطع القصيرة والحكم والأمثولات وبذور القصص التي يتألف منها الكتاب تساءلت: أترى الإمبراطور يرتدي أي ملابس أم هو في الحقيقة عار؟

وبعد هذه الإشارة المهينة إلى قصة هانز كرستيان أندرسن المعروفة "ملابس الإمبراطور" يورد وزنر، تمثيلا لما يقول، اثنين من مقاطع الرواية:

هيهات

ما ضنت عليّ بشيء جميل مما تملك فنهلت من ينبوع الحسن حتى ارتويت. ولكن البطر بالنعمة قد يرتدي قناع الضجر. ومن أمارات خيبتي أني فرحت بالفراق. وعلى مدى طريقي الطويل لم يفارقني الندم. وحتى اليوم يرمقني هيكلها العظمي ساخرا.

المليم

وجدت نفسي طفلا حائرا في الطريق. في يدي مليم، ولكني نسيت تماما ما كلفتني أمي بشرائه. حاولت أن أتذكر ففشلت، ولكن كان من المؤكد أن ما خرجت لشرائه لا يساوي أكثر من مليم.

ويختم وزنر كلمته بقوله: إن من يتناولون هذا الكتاب متوقعين أن يكون كتاب ذكريات سيصابون بخيبة أمل. ثمة – مع ذلك – في الصفحات الأولى، بخاصة، قصص عن الطفولة مروية بضمير المتكلم قد تكون (أو لا تكون) من خبرات محفوظ الفعلية. أما من يستمتعون بالإبهام والإلغاز فربما استمتعوا بالكتاب.

وبتاريخ ١١ يونيه ٢٠٠٩ يكتب وزنر عن "السماء السابعة" وهي مجموعة أقاصيص من عالم ما وراء الطبيعة ترجمها ريموند ستوك – مترجم "أصوات من العالم الآخر" و"عبث الأقدار" و"أحلام فترة النقاهة" والعاكف حاليا على كتابة سيرة محفوظ. وتضم المجموعة ثلاث عشرة أقصوصة لمحفوظ هي: السماء السابعة، الحوادث المثيرة، الحجرة رقم ١٢، ممر البستان، النسيان، فوق السحاب، الغابة المسكونة، دخان الظلام، الرجل القوي، الرجل الوحيد، حديقة الورد، البهو، نذير من بعيد. وقد نشر الأصل العربي لهذه الأقاصيص في الفترة ما بين ١٩٧٣–١٩٩٩.

يقول وزنر: في أغسطس ٢٠٠٦، وبعد ساعات قليلة من انتهائي من قراءة كتاب محفوظ "السماء السابعة"، أتاني نبأ وفاته عن أربعة وتسعين عاما. إنها مصادفة شبحية تلائم هذه الأقاصيص المعنية بالعالم الآخر وما وراء الطبيعة.

لقد كان محفوظ أول كاتب عربي يظفر بجائزة نوبل للأدب، والاجماع منعقد على أنه الرجل الذي أرسى دعائم الرواية العربية الحديثة. وتعد ثلاثيته – بين القصرين، قصر الشوق، السكرية – آيته الكبرى ولكني وجدت عنتا في إكمالها بسبب واقعيتها القاتمة وشخصية الأب المستبد المهيمن الواقعة منها في المركز. على أن أعماله الأقصر – مثل "ثرثرة فوق النيل" – أكثر مرحا وأقرب متناولا. وحين يدع نفسه ينساق مع الفانتازيا والخارق للطبيعة – كما في رواية "ليالي ألف ليلة" – فإنه يكون في خير أحواله.

وفي مجموعة الأقاصيص التي نتناولها هنا نجد مواقف مختلفة: رجل يتعلم كيف يواجه الحياة في العالم الآخر بعد أن يقتله صديقه الذي كان ينافسه على حب امرأة (السماء السابعة)، مخبر شرطة يبحث عن مرتكب سلسلة من الجرائم (الحوادث المثيرة)، امرأة قوية الشخصية تنزل بفندق ثم يتوافد عليها في غرفتها زوار لا تربط بينهم في الظاهر رابطة (الحجرة رقم ١٢) – ومنهم مغسلاتي أعمى يدعى سيد وهو شخصية منذرة بالشؤم تستبقيها المرأة في الطابق الأسفل.

وأقصر هذه الأقاصيص لا يجاوز في الطول صفحتين أو ثلاثا، وكثير من حبكاتها تبقى بلا حل. ولكن تمكن محفوظ من استخدام الصوت الروائي يضفي على هذه الأقاصيص المعنية بأشباح وشياطين قوة غريبة مخيفة.

وعن رواية "ثرثرة فوق النيل" التي نقلتها إلى الإنجليزية فرانسيس لياردت وصدرت ترجمتها إلى الإنجليزية عام ١٩٩٤ يكتب وزنر قائلا: إن محفوظ – في كثير من أعماله – معنيّ بالتدهور الاجتماعي والخواء الروحي لمصر الحديثة في أعقاب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وإطاحة عبد الناصر بملكية فاسدة (على أن محفوظ قد نقد العهد الناصري بدوره، كما نقد الاستعمار البريطاني لمصر). إن محفوظ – عادة– أكثر اهتماما برسم الشخصيات منه باللون المحلي (حقا ؟ م.ش.ف) وكثيرا ما تكون شخصياته منفرة. ورغم أننا قد نُعجب بنظرته الواضحة الصارمة إلى الحياة المصرية الحديثة، فإنه من الصعب أن نميل إلى عمله (كذا! م.ش.ف).

و"ثرثرة فوق النيل" واحدة من الروايات القصار التي أخرجها محفوظ في ستينيات القرن الماضي بعد أن أتم ثلاثيته الجسيمة. ورغم أن خيطها مألوف – سخافة الحياة وخواؤها في القاهرة، والتوق إلى وجود ذي معنى – فإنها تتسم بتعاطف غير معهود من مؤلفها، بل حنو على الشخصيات.

ومسرح القسم الأكبر من الرواية عوامة على النيل يقضي فيها أنيس زكي، وهو موظف حكومي سأمان يمضه الشعور بعبث الحياة، أوقات فراغه في تدخين الحشيش. وهو، على هذا، رجل متعلم يحتفظ بكتب في العوامة، يحلم بالأزمنة الخوالي، ويتخيل حوتا يعيش في النيل ويسبح نحو عوامته كي يتحدث إليه.

وفي الأمسيات يستضيف أنيس المترددين على العوامة – رجالا ونساء – كي يدخنوا ويتعاطوا الحشيش ويمزحوا ويغازل بعضهم بعضا. إن لهم أسرا ووظائف – تضم الشلة ممثلا ومحاميا ومترجمة وناقدا فنيا وكاتب قصص قصيرة – ولكن اتجاههم إزاء الحياة يتسم بالكلبية وعدم الجدية. ورغم أن اجتماعاتهم أحيانا ما تعكر صفوها المناقشات السياسية أو ألوان رومانتيكية

من سوء التفاهم، فإنهم لا يفيقون على ضرورة معنى وجودهم حقا إلا عندما تفد عليهم زائرة جديدة: سمارة بهجت وهي صحفية أنيقة يرى رجب الممثل الدون جواني أنها جادة أكثر مما ينبغي.

والرواية — على وجازتها- تخلو من آثار العجلة، وتبرع في رسم الجو. إن أحداثا قليلة تقع في أغلبها، والعلاقات بين شخصياتها تتكشف على نحو تدريجي. وقسم كبير من القصة يدخل ويخرج من ذهن أنيس الحالم الذي تغشاه ضبابة المخدر، متحولة أحيانا إلى ما يشبه تيار الشعور. ويتحول السرد — على نحو متسم بالسيولة — من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. إن روايات محفوظ تبدو أحيانا وكأنها إدانات للمجتمع المصري ولكن هذه الرواية تصور ما يشعر به رجل سويّ — في أعماقه — ولكنه مضطرب هائم على وجهه في ذلك المجتمع.

جولة شعرية

وأختم هذه الجولة — أم إنه كان يجب أن أبدأها ؟ - بترجمة عدد من قصار القصائد التي نشرتها الصحافة الأدبية البريطانية والأمريكية خلال عامي ٢٠٠٨ — ٢٠٠٩. وقد اخترت منها أربع قصائد.

القصيدة الأولى منشورة في العدد ١٨٥ (يناير — فبراير ٢٠٠٩) من مجلة PN Review التي تصدر في مدينة مانشستر البريطانية عنوانها "صلاة" للشاعر طابيش خاير وهو شاعر ولد وتلقى تعليمه في ولاية بيهار الهندية، يعيش حاليا في آرهوس بالدانمارك. آخر كتاب له رواية عن صناعة الفيلم في بومباي أثناء تقسيم شبه القارة الهندية إلى دولتي الهند وباكستان: "تصوير فيلم: قصة حب" (الناشر: بيكادور ٢٠٠٧):

صلاة

هبني طفلا صغيرا
أستطيع أن أخبئه
عندما يعود الملالي إلى بيوتهم من أجل الصلاة
عندما تغدو الطائرات طيورا جارحة.

شخص
أصغر من إبهامي
أستطيع أن أضعه في جيبي وأجري

والقصيدة الثانية منشورة في العدد ١٨٧ (٢٠٠٨) من مجلة "الموقف" Stand البريطانية عنوانها "الكاتب" وهي قصيدة نثر للشاعر برايان دالدورف (يعمل بالتدريس في جامعة كانساس وسجن مقاطعة دوجلاس حيث ظل يدير ورشة لتعليم الكتابة منذ عام ٢٠٠١. قام أيضا بالتدريس

في إنجلترا واليابان وزامبيا والسنغال. رابع ديوان شعرى له يحمل عنوان "بطنا لظهر: سوناتات" (الناشر: ودلي بي ٢٠٠٨. يرأس تحرير مجلة Coal City Review):

الكاتب

"الأسبوع الماضي قضاه ينسخ قصصا لتشيخوف. والآن قد تحول إلى دوستويفسكي. **الإخوة كارامازوف**. نشوة إيلاج كلمة من عنده: **ابتسم سمير دياكوف على نحو مظلم**. لقد ظل طوال الصباح عاكفا على إنشاء تلك الجملة. **كاتب**، هكذا قال عندما سألته جارته عن عمله. كانت بدينة تفوح منها رائحة الأدوية مخفضة النشاط والوحدة. سألته هل يمكنها أن تجلس معه وتراقبه وهو يكتب، ووعدت بأن تلزم غاية السكون. قال: **لا أستطيع أن أكتب إلا حين أكون بمفردي**. وشد ما أحبته، شد ما أحبته !".

وفي العدد نفسه من مجلة Stand قصيدة نثر عنوانها "الصغير" للشاعرة كريستين براندل (كاتبة بريطانية — أمريكية نشر عملها على كلا جانبي الأطلنطي. تكتب شعرا وقصصا قصيرة وأعمالا غير قصصية. تعمل في حقل التعليم وقد قامت بالتدريس من مرحلة الحضانة إلى مرحلة الجامعة):

الصغير

"كان يبدو، بعض الشيء ، مثل ممثل غدا الآن أكبر سنا بكثير، ويسير بعض الشيء مثل موسيقي، وكان أمريكيا مثلها.
على نحو ما كان أضأل حجما وقد تاقت إلى أن تضمه إليها مثل مولود وتدفع به إلى المكان الذي يجذبون منه المواليد. لكن رأسها كان مليئا بالأماكن والوجوه والأوقات قبل أن يولد وكانت يداها مغطاة بندوب من أثر عضات الهُريرة وخدوش قديمة وكان فمها مخنوقا بفعل لسانها ولسانه ولم تكن تستطيع إلا بالكاد أن تتفوه باسم الرجل أو بأي اسم أو أن تقول نعم أو لا أو أن ترسل بولد إلى سريره".

والقصيدة الرابعة والأخيرة منشورة في عدد شتاء ٢٠٠٩ من المجلة الأمريكية "مجلة أنطاكية" The Antioch Review وهو عدد مخصص كله للشعر ضم قصيدة عنوانها "موسى أرسلني" للشاعرة ميرا سكلارو (أستاذ متفرغ للشعر بالجامعة الأمريكية، مؤلفة ثلاثة كتيبات وستة دواوين شعرية أحدثها: "لتوانيا: قصائد جديدة ومختارة"، و"الأشجار الشاهدة"، فضلا عن مجموعة قصص قصيرة "مثل حقل ثقبه النمل"، وكتاب مقالات "فوق قمم سطح الزمن". يصدر لها قريبا كتاب عنوانه "المحرقة وبناء الذاكرة". أتمت حديثا كتابًا عنوانه "أرقد في سكون تام: مقالات عن الغناء والشفاء"، وديوانا عنوانه "عديم الضرر"):

موسى أرسلني

عندما خطوت بعيدا
عن منزلي فتح رجل
باب عربة الأجرة
معلنا: لقد أرسلني موسى.
أكان أخاه هارون ؟ أم إيليا
النبي، واقفا
في حديقتي
تحت شجرة القرانيا؟
جاء ليخبرني
بأن المسيح
قادم في الطريق ؟ لمدة لحظة
لم أدر
إن كنتُ في هذا العالم
أم في العالم القادم
لكني تمالكت نفسي
وحملت حقيبتي هابطة
السلم وشكرت
عزيزاً الذي جاء
لكي يحل محل موسى.

دوريات فرنسية

ديما الحسيني

تتناول مجلة الأدب Le magazine littéraire في ملحق عددها السابع عشر (يوليو – أغسطس ٢٠٠٩) ملفًا خاصا عن الروايات البوليسية تحت عنوان: " القصص البوليسية من إدجار بو إلى جيمس إلروي" Le polar d'Edgar Poe à James Ellroy. وتكرم المجلة ريمون شاندلر وتدير حوارًا مع فريد فارجاس Fred Vargas تحت عنوان: "فريد فارجاس تفشي أسرارها" Fred Vargas livre ses secrets. ويعرض بيير أسولين Pierre Assouline لسيمنون في مقال تحت عنوان: "سيمنون من الألف إلى الياء" Simenon de A à Z. كما تقدم المجلة أفضل الروايات السوداء الصادرة في صيف ٢٠٠٩.

وحصرت المجلة خمسين كاتبًا في مجال القصة البوليسية مثل: لورانس بلوك، وروبرت كريس، ومايكل كونلي، وجيمس لي بورك، وهارلن كوبن في الولايات المتحدة الأمريكية، وبريجيت أوبير، وسارة دارس، وأنطوان شينا في فرنسا، وبيتر أسب في بلجيكا، وجييرمو أرياجا في المكسيك، وأليسيا جيمينيز في إسبانيا، وكين بروين في أيرلندا، وبوريس أكونين في روسيا، وأندريا كاميليري وجان كارلو دى كاتالادو، وكاسيمو كارلوتو في إيطاليا، وأك إدوارسون في السويد، ودون ماير في جنوب إفريقيا، وجو نسبو في النرويج، وإيان رنكن في اسكتلندا، وكيو إكزايولونج في الصين. وجاءت افتتاحية فرنسوا أوبل François Aubel لتركز على أهمية القصص البوليسية والروايات السوداء والتطور الذي شهدته في الفترة الأخيرة. وأشار إلى العدد رقم ١٩٤ الصادر في شهر إبريل عام ١٩٨٣ والعدد رقم ٣٤٤ الصادر في شهر يونيو ١٩٩٦ والتي سبق أن كرَّست ملفًا خاصا للقصص البوليسية، ووضحت مدى انتشارها والإقبال عليها. ويهدف العدد الحالي من المجلة إلى تقديم تاريخ القصة البوليسية والرواية السوداء بدءًا من إدجار بو وانتهاءً بجيمس إلروي؛ إذ إنها حققت نجاحًا كبيرًا حتى غدت تُباع اليوم في فرنسا بنسبة كبيرة، على حد قوله. وقدمت المجلة في آخر

صفحاتها الأفلام المتعلقة بالجريمة والرواية السوداء التي ستعرض على قناة فرانس ٢ من شهر يوليو إلى أكتوبر. كما عرضت للكتب، والمجلات، والدراسات، والمقالات، والمعاجم، والمكتبة الفرنسية الخاصة بالقصص البوليسية.

مجلة الفرنسية الحديثة

تُصدر مجلة الفرنسية الحديثة Le Français moderne عددين في العام عن المجلس الدولي للغة الفرنسية Conseil International de la langue française* (CILF) برئاسة Jean-Marie Klinkenberg وهي إحدى أقدم مجلات اللغويات الفرنسية وإحدى الأدوات المستخدمة في الدراسة الجامعية عن اللغة الفرنسية. ويتناول العدد الأول لعام ٢٠٠٩ (٣١٢ صفحة) إشكالية الكلمة. فكتبت جنفيف بيتيو Geneviève Petiot وساندرين ريبول تور Sandrine Reboul-Toure مقالا تحت عنوان: "هل من الممكن أن نعرِّف الكلمة؟ Peut-on définir le "mot" ?، وكتب جزافييه لوران سالفادور Xavier-Laurent Salvador عن اختيار الكلمات وملاءمة التعبير للفكرة متحدثا عن إيسيدور والمترجمين الأوائل للإنجيل في القرون الوسطى Choisir les mots et approprier strictement le vocabulaire à la pensée, d'Isidore de Séville aux premiers traducteurs de la Bible en prose au moyen âge. كما كتب جيرار بوتي Gérard Petit عن تشكُّل الكلمات Le mot: morphologie et figement وكتبت إيناس سفار Inès Sfar عن الكلمة والجذور في مفترق علم الدلالة والتراكيب Mot et racine prédicative: au carrefour de la syntaxe et de la sémantique وكتب صلاح مجري عن الإشكالية النظرية للكلمة Le mot, problématique théorique ، وكتب لويك دوبيكيرLoïc Depecker عن الكلمة والمصطلح وتقنية الكلمات Entre mot et terme: de la technicité dans les mots وكتب كل من إيمانويل كارتييه Emmanuel Cartier وفابريس إيساك Fabrice Issac عن الكلمة والمعالجة الأوتوماتيكية للغات Mot et traitement automatique des langues وكتبت دانييل بوفورو Danielle Bouverot عن الكلمة وفقا لاستشهادات قاموس كنز اللغة الفرنسية le mot d'après les citations du TLF** (Trésor de la langue française). كما جاءت مقالات لكل من فرنسوا راستييه François Rastier وماتيو فاليت Mathieu Valette وفيليب باربو Philippe Barbaud.

أما عن دراسة لويك دوبيكير – أستاذ علم اللغويات وعلم المصطلح في جامعة السوربون والرئيس المؤسس لجمعية علم المصطلح الفرنسية*** Société française de la terminologie – فيتطرق إلى تقنية الكلمات تحت عنوان: "بين الكلمة والمصطلح: تقنية الكلمات". ويستهل دوبيكير مقاله بالسؤال الذي لا يزال مطروحًا حول كيفية التمييز بين الكلمة والمصطلح. ويرى دوبيكير أن هذا التمييز يعد أساسيا لفهم الإشكاليات الكبيرة في اللغات. ويذكِّر أن الكلمة هي وحدة اللغة العامة، والمصطلح هو وحدة اللغة المتخصصة. ويقدم

دوبيكير خلاصة ما أُنجز خلال ٣٥ عامًا للتمييز بين الكلمة والمصطلح بعد دراسة لويس جيلبير Louis Guilbert . ويعرض دوبيكير في هذا الصدد لبعض النقاط التي يقوم عليها هذا التمييز من وجهة نظر علم المصطلح، وذلك في محاولة منه لإثبات أن هذه الرؤية تدفعنا إلى النظر جديًا في مسألة الرمز اللغوى. ويقول دوبيكير إن ما حققه علم المصطلح يمكن أن يجدد طريقة تناول بعض المفاهيم الرئيسية للغويات؛ وبذلك تُشرع أبواب كانت موصدة:

الكلمة والمصطلح:

يرى دوبيكير أن التمييز بين الكلمة والمصطلح أمر ضروري ليكون هناك رؤية واضحة لما نطلق عليه "أبعاد" اللغة. فاللغة العامة هي لغة الحياة اليومية والاتصال العادي، واللغة المستخدمة في الأنشطة غير التقنية. أما اللغة المتخصصة فهي تستخدم في سياق تقني أو علمي. ويسوق على ذلك مثال الفرق بين "المرض" maladie و"علم الأمراض" pathologie . ويشير دوبيكير إلى الفرق بين السياق والموقف. فالسياق هو المساحة النصية وما هو واقع بين النصوص أو الخطاب الشفهي، ويكون متعلقًا باللغة. والموقف هو تحقيق اتصال في وقت ومكان معينين ويكون خارجًا عن اللغة. فالسياق والموقف يشتركان معا في تحديد المعنى. فضلا على أن اللغة المتخصصة تكون تابعة لمجالات وتنحو لتشكيل لغات التخصص. وللتفريق بين الكلمة والمصطلح، يقول دوبيكير إن الكلمة عامة وتشيع بين عموم المتكلمين. أما المصطلح فهو خاص ويشيع بين فئة من المتكلمين. والكلمة تتكون من لفظ ومعنى، من دال ومدلول. كما يتغير معناها وفقا للسياق. وللكلمة معنى حقيقي ومعنى مجازي، وتنتمي إلى حقل دلالي. أما المصطلح فهو تسمية ومفهوم، وهو يرتبط بمجال ما يحدد مفهومه. فالمصطلح لا يتغير مفهومه في مجال ما. فالمصطلح الواحد له مجال واحد، وللمفهوم الواحد مصطلح واحد في المجال الواحد. كما أنه ينتمي إلى حقل مفاهيمي.

وينتقل دوبيكير للحديث عن اللغة المتخصصة وما تشير إليه. فهي اللغة المستخدمة في السياق والموقف التقني أو العلمي. ويتم تحديدها وفقا لما نطلق عليه اسم "التقنية". فالوحدة اللغوية في إطار سياق وموقف علمي أو تقني يمكن أن يكون لها معنى "خاص"؛ مما يجعل من ترجمة وحدة متخصصة إلى لغة أخرى أمرًا يندر تصوره. ويرى دوبيكير أن الكلمة والمصطلح يشكلان استمرارية في لغة ما. فأي كلمة من الممكن أن تصبح مصطلحا إذا ما خصّت مجالا بعينه. ويسوق مثالا على ذلك من كلمة "أرض"، فمن الممكن أن تغدو كلمة تقنية إذا ما خصصناها في مجال الاستكشاف عن بعد حيث تشير "أرض" إلى المكان الذي تم استكشافه عن بعد (حتى وإن تعلق الأمر بمساحة من الماء). فمن الممكن لأي مصطلح أن يصبح كلمة وفقا للمبدأ الذي يوسِّع حيِّز الاستخدام الشائع للمفردات، وانتشارها الواسع بين عامة الناس.

ويرى دوبيكير أنه لا يزال هناك بعض التردد إزاء التمييز بين الكلمة والمصطلح وتحديد ما إذا كانت وحدة ما مصطلحًا أم كلمة. ويخلص دوبيكير إلى أن الأمر كله يعتمد على "وجهة النظر". ولتوضيح فكرته ساق مثال "الحطب" الذي جاء به جيلبير عام ١٩٧٣.

فالحطب كلمة شائعة في الحياة العامة؛ إذ يستخدمه الناس لتدفئة بيوتهم. كما يستخدمه المتخصصون من المهندسين وعمال المناجم بمعناه التقني، ويستخدمه العلماء والكيميائيون بمعناه العلمي الذي يحلل خصائصه. فالحطب يعد كلمة بالنسبة إلى من يبحث عن الحطب في المنزل، ويعد مصطلحا بالنسبة للعالم والكيميائي. ويرى دوبيكير أنه إذا ما تطرقنا إلى الموضوع من حيث الترجمة، فسنجد أن ترجمة الوحدة اللغوية إلى لغات أخرى تحدد دون أدنى شك ما إذا كانت كلمة أم مصطلحا. ويؤكد دوبيكير أن تعريف المصطلح يضعه مجموعة من الخبراء — كما في لجان المصطلحات — أو جهة متخصصة في مجال تقني، في حين أنه قد يصعب الاتفاق على معنى كلمة مستخدمة في الحياة اليومية. وتحديد المصطلح يتوقف على مجال التخصص ووجهة النظر. وينوه دوبيكير إلى أن "المجال" هو مفهوم نظري ومنهجي أساسي في المنهجية. ويشير المجال إلى مجموعة من المصطلحات تبعا لنشاط، وبيئة، ومكان بعينهم. ويستطرد دوبيكير في شرح التمييز بين الكلمة والمصطلح فيقول إنه إذا ما نظرنا إلى المصطلح وفقا لما يحيل إليه، فسنقول إن له إحالة واحدة بمعنى أنه يحيل إلى مرجعية واحدة فقط. لكن المصطلح يحيلنا أيضا إلى مفهوم واحد. وبذلك فإن له صفة المفهوم الواحد. في حين أن الكلمة تحمل عدة معان، ولها عدة مرجعيات. أما عن المفاهيم التي تحيل إليها الكلمة فلها الطابع النفسي أو التجريبي. بينما تصطبغ المفاهيم التي يحيل إليها المصطلح بالصبغة المهنية أو العلمية. فالكلمة لها حقل دلالي والمصطلح له حقل مفهومي.

ويرى دوبيكير أن المثلث الذي أتى به جيلبير لا يكفي لوصف المصطلح؛ لأنه يتعين إضافة أبعاد "المفهوم" و"الشيء" وهو ما حققه علم المصطلح اليوم. كما يتعين إعادة النظر في مسألة "المرجع":

مدلول

مرجع دال

(مثلث جيلبير)

ويقترح دوبيكير المثلث الآتي ويطلق عليه اسم مثلث الرموز والعلامات. وهو يختلف عن مثلث جيلبير الذي جاء بعد ريتشاردز Richards وأوجدن Ogden . ويقول إنه أشبه بالهرم:

رمز

مرجع مرجع

تمثيل تمثيل

شيء مرجع مفهوم

تمثيل

ويقول دوبيكير إنه من وجهة النظر المنهجية، يتكون علم المصطلح من ثلاثة أبعاد: الرمز، والمفهوم، والشيء. ويرى أنه يتعين إضافة بُعد الإدراك الذي غالبا ما يتم إغفاله، وبالتالي إضافة المُدرَك – وهي وحدة الإدراك – فيكون الرسم على الوجه الآتي:

رمز

مرجع مرجع

تمثيل تمثيل

شيء مرجع مفهوم

مُدرَك

ثم يخلص دوبيكير إلى أنه ينبغي إضافة عنصر الشعور والإحساس وهي القوة الشعورية لإحساس ما. فاللغات تتأثر بها ويبقى فيها الأثر الذي تبثه الأشياء أو الأحداث أو المعتقدات. ويسوق على ذلك مثال الشعور المرتبط بالموضوعات المحظورة - كالتي تمنع ذكر بعض العناصر – ولاسيما بعض أجزاء الجسم ووظائفها:

رمز

مرجع مرجع

تمثيل تمثيل

شيء مرجع مفهوم

تمثيل

مُدرَك

مُؤثّر

الإحساس

وينوه دوبيكير في هذا الصدد إلى علم "المصطلح الثقافي" terminologie culturelle وما يسميه هو "علم المصطلح الإثني" ethnoterminologie، لأنه مرتبط بالإثنية والرؤية الإثنية.

وينتقل دوبيكير إلى التفرقة بين كل من مجال domaine وقطاع secteur ، إذ إنه لم يتم التمييز بينهما من قبل. فضلا عن أن هذا التمييز يعد أمرًا رئيسيا. فالقطاع هو عالم خاص لنشاط ما، وشاع التحدث عن "قطاع النشاط" secteur d'activité، فالطاقة — على سبيل المثال — هي "قطاع نشاط". والقطاع ينقسم بدوره إلى فروع. ويرى دوبيكير أن التمييز بين مجال وقطاع أمر ضروري كالتفرقة بين ما هو منطقي logique ووجوديontologique. فالمنطقي يكون في وضع المفاهيم والعلاقات بين المفاهيم، وهذا هو معنى المجال في علم الترجمة — أي مجموعة من المفاهيم ترتبط ببعضها البعض بطريقة منطقية. أما جانب علم الوجود فهو يحيل إلى العالم وإلى الأشياء، وإلى توزيعها في الكون. ويسوق على ذلك مثالا للوردة التي نقطفها، فهي لها صفة الوجود في الكون، ويمكن أن نلمسها وتجرحنا أشواكها. أما إدراك أن الزهرة هي وردة فهو تجريد منطقي. ويعقب دوبيكير قائلا إن هذا الفرق الذي هو أساس الفلسفة الغربية منذ أرسطو يبرز الرؤى في علم المصطلح (الرؤية المعنية بالوحدة اللغوية، وبالمفهوم، وبالشيء،...الخ.) ويأسف دوبيكير أن هذا الفرق لم يعد يؤخذ به في المعايير الدولية للمصطلحات منذ عام ١٩٩٠ (ISO 1087, 1990, 2001). ويرى أنه يتعين فتح مجال الرؤية وإضافة المكون النفسي إلى مكون المنطق وعلم الوجود. فالمكون النفسي يدمج الإحساس، والإدراك، والشعور، على حد قوله.

ويتطرق دوبيكير إلى ضرورة التفرقة بين "حقول المعاني" المستخدمة في اللغويات، وبين "المجالات"، إذ يندر استخدام حقول المعاني في علم المصطلح. ويرى دوبيكير أنه من الممكن استخدامها في علم المصطلح، لكن يتعين حينئذ الحديث عن "المجالات". ويستطرد قائلا إن "حقل المعنى" يحيل إلى نظام للغةٍ ما وإلى الطريقة التي توزع بها المعاني المتعددة. أما "المجال" فيشير إلى مجموعة من المفاهيم، ويحيل إلى تصنيف منطقي يأخذ بعين الاعتبار الوحدة اللغوية، والمفهوم، والعلاقة مع الشيء.

ثم ينتقل دوبيكير إلى مسألة المصطلح التقني أو العلمي الناجم عن عملية تقييد المعنى وتحديده وما يحيل إليه. ويشرح أن الإحالة تكون من الوحدة اللغوية إلى الشيء — كما هو الحال في علم اللغويات — وتكون أيضا من الوحدة اللغوية إلى المفهوم. ويقول إنه لا داعي للدهشة من إحالة الوحدة اللغوية للمفهوم، إذ إن معايير الإيزو للمنهجية في علم المصطلحات (إيزو ٧٠٤، وإيزو ١٠٨٧) تعتمد بشكل كبير على هذه الفرضية. ويعود دوبيكير إلى التذكير بمعنى المفهوم باعتباره وحدة فكرية أو معرفية (إيزو ١٠٨٧، ١٩٩٠، ٢٠٠١)، وبمعنى الإشارة: رمز لغوي يحيل إلى مفهوم، وبمعنى شيء: أي كيان موجود في العالم من الممكن أن ندركه. وينوه دوبيكير إلى أن جيلبير لم يشر إلى أبعاد "المفهوم" و"الشيء" في تناوله للمصطلح العلمي والتقني. فضلا عن أنها لا تُذكر في وصف اللغويات في أغلب الأحيان، وذلك رغم

تقدم دراسات اللغويات، ونجاح هذا التناول من الناحية النظرية والمنهجية في الشركات، وصلاحية تطبيق المعايير الدولية عند التطرق لمعالجة المصطلحات.

ويشير دوبيكير إلى أن مرجعية المصطلح التقني أو العلمي تميل في الأساس إلى الإشارة — أي أن إحالة الوحدة اللغوية إلى الشيء المَعنيّ يحدد معناها بشكل كبير. ويضيف أن الإشارة تحيلنا من الوحدة اللغوية إلى المفهوم المشار إليه. ففي هذه الحركة، تميل الوحدة اللغوية إلى الإحالة — على مستوى المفهوم — إلى خاصية محدودة. والمصطلح يتكون — على المستوى اللغوي — من عدد محدود من المعالم (السيمات) sèmes. ثم يتحدث عن المصطلح باعتباره مفهومًا ولغويًا في آن واحد. ولكنه يطرح العديد من الأسئلة بهذا الشأن: عن أي أنواع المفاهيم نتحدث؟ هل نتحدث عن المفهوم خارج أى لغة ـ كما يفعل التقنيون والعلماء؟ ـ أم عن المفهوم "في داخل" الرمز؟ ويتناول دوبيكير هذه النقطة فيما بعد في حديثه عن الرمز.

ثم يتحدث دوبيكير عن العلاقة بين المفهوم والمدلول مستشهدًا بسوسور Saussure الذي يعد أول من تحدث عن "المدلول". فبالنسبة إليه المدلول ليس المفهوم لكنه "مفهومي". ويرى دوبيكير أن المدلول هو تحقيق مفهوم داخل الرمز. فالكلمة والمصطلح يعدان "رمزًا حيًّا". وتختلف طبيعة أنواع المفاهيم التي يحيل إليها كل منهما. فالكلمات طبيعة مفاهيمها نفسية وتجريبية ومعناها واسع، وعائم، وشخصي. ويسوق مثالا على ذلك من كلمة "قوة" strength بالإنجليزية. أما طبيعة مفاهيم المصطلحات فهي علمية أو تقنية ومعناها مقيَّد، ومحدد، وموضوعي. ويسوق على ذلك مثالا من مصطلح "القوة" force. ويخلص دوبيكير إلى أن الفرق طفيف جدًا بين المصطلح والكلمة. ولكن إذا ما تناولناهما من وجهة نظر الترجمة، فيتبين لنا أن ترجمة الكلمة تكون سريعة على عكس ترجمة المصطلح. فالتفرقة بين الكلمة والمصطلح ترجع إلى ما يطلق عليه دوبيكير اسم "التقنية" فالاختلاف بينهما يتأتى من التخصص، وتقييد المعنى ودقته. فالحقل الدلالي يتضمن الكلمات بينما المجال يتضمن المصطلحات التي تحدد مفاهيم تقنية أو علمية بينما تحيل الكلمات إلى مفاهيم ذات طابع نفسي. ويختتم مقاله قائلا إن ما يفرق بين المصطلح والكلمة هو الاستخدام، فاستخدام المصطلح هو الذي يجعله تقنيا أو علميًا وهو ما وضحه جيلبير في مثال الحطب.

مجلة ترجم

تتناول مجلة **"ترجم"** Traduire — الصادرة عن الجمعية الفرنسية للمترجمين — في عددها رقم ٢١٩ (ديسمبر ٢٠٠٨) تحت عنوان: "زمن التفكير" — le temps de la réflexion موضوعات متنوعة تعكس اهتمامات المترجمين المحترفين وأساتذة علم الترجمة في آن واحد. والمثير للاهتمام في هذا العدد هو العنوان: "زمن التفكير" الذي يتضح ويُفهم عند قراءة المقالة الافتتاحية لفرانسواز ويرث Françoise Wirth تحت عنوان: "عام ٢٠٠٩ وقفة للتفكير". فالمجلة تمر بأزمة حقيقية، وبفترة عصيبة تستدعي وقفة للتفكير ؛ لتقرير مصير

المجلة، وتغيير مسارها. فبدءًا من عام ٢٠٠٩ لن يصدر سوى عددين للمجلة في العام الواحد (عدد ٢٢٠ و ٢٢١) بعد أن كان يصدر منها أربعة أعداد. وتقول ويرث إن لجنة التحرير اتخذت قرارها هذا بعد تفكير طويل. فلقد غدا مستحيلا إصدار أربعة أعداد من المجلة في العام الواحد في ظل الظروف الراهنة، والأزمات التي تعصف بالعالم وتتحدث عنها الجرائد. فالمجلة وإن لم تتصدر أزمتها أخبار الصحف، فهي تعاني في تلك الفترة من مشكلات عدة. وتصرح ويرث أن هناك تغييرًا سيلحق بمحتويات المجلة. فمنذ هذا العدد أدخل باب يتطرق لكل ما يجري في المجلة قبل إصدارها، وكل ما يحدث في كواليسها عن طريق مطبعة كومبيدى بوروجار Compédit Beauregard التي تضطلع بمهمة طبع المجلة منذ عام ١٩٩٦. كما ستضيف المجلة بابا تعرض فيه لآراء القرّاء المشتركين منهم وغير المشتركين، وللنقاط الإيجابية والسلبية التي يرونها في المجلة. كما ستأخذ المجلة هذه التعليقات بعين الاعتبار؛ لتفادي الأخطاء المقترفة سابقا. وستستعين المجلة بالمترجمة والرسامة مارلين جونيوس التي ستمتع القرّاء بحس فكاهتها.

ولم تخف ويرث على القرّاء أن الهمّ الذي يثقل كاهل لجنة التحرير هو البحث عن كاتبي المقالات. وستأتي المجلة بآراء أعضاء لجنة التحرير بشأن هذا الموضوع. وتشرح ويرث الوضع قائلة إن المقالات التي تنشر تأتي من مصدرين. أولا: أساتذة الجامعات المتخصصين في علم الترجمة. ثانيا: المترجمين. وأحيانا يكون الاثنان مجتمعين في شخص واحد. وتصرح ويرث أن أساتذة الجامعات يعرضون عن نشر مقالاتهم في مجلة "ترجم" رغم أن عليهم نشر الأبحاث والمقالات لتقديم أبحاث الترقية؛ وذلك لأن المؤسسات التي يعملون لديها لا تعتد بها باعتبارها مجلة علمية. فهذه المؤسسات لا تعترف سوى بمجلات تصدر عن الجامعات ذاتها. وتتفهم ويرث هذا الوضع ولا تغفل أن تشكر مقدما كل من يرغب في العمل مع المجلة، والمشاركة في أعدادها. أما عن المترجمين، فليس لديهم الوقت الكافي لكتابة المقالات وللتفكير في حيثيات ممارسة الترجمة. وتعقب قائلة إنه ربما لا يعلمون أنه بإمكانهم إيراد الأفكار في هذا الصدد؛ إذ يظنونه خاصًا بالأساتذة الجامعيين فقط. وتأسف ويرث لذلك، فتجربة كل شخص من هؤلاء من شأنها إثراء الآخرين ودفعهم إلى الأمام قدمًا، وفتح آفاق جديدة.

وتقول ويرث لعل القارئ تفهّم الصعوبة التي تواجه لجنة التحرير والتي دفعتها في هذا العدد إلى التطرق لموضوعات متعددة دون تكريس موضوع للعدد — كما جرت العادة — فالمقال الأول لفرانسوا فالاسون François Vallaçon عرض في اليوم العالمي للترجمة في الخامس من ديسمبر الماضي. وقد اقترح الاتحاد القومي لخبراء الهندسة الذي يتقاسم مكان العمل مع المجلة الاتصال بالسيد فالاسون. أما مقال ماتيو قويدر Mathieu Guidère — أستاذ علم الترجمة في مدرسة المترجمين التحريريين والفوريين في جنيف — فيعرض لترجمة الإعلانات ولضرورة تقديم الأسباب وسوق الحجج لاختيار ترجمة بعينها. أما إينك فالايرت Ineke Wallaert ـ أستاذ باحث ـ فتعرض لترجمات بودلير لإدجار بو، ولأهمية

بث التأثير في نفس قارئ الترجمة من خلال دراسة تحليلية للعمل الأصلي والعمل المترجم. وقد تعرَّف عضوان من أعضاء لجنة التحرير على فالايرت في سلسلة الندوات التي ألقيت حول أدوات الترجمة في الخريف الماضي في جامعة مارك بلوش في سترازبور. أما مقال ألبرتو مانكو – أستاذ بجامعة نابولي – فيعرض لصعوبات ترجمة أعمال عالم اللغويات الفرنسي جوستاف جيُّوم Gustave Guillaume إلى الإيطالية مستشهدًا بترجمته لكتاب جوستاف جيُّوم "زمن وفعل" Temps et verbe إلى الإيطالية. ويذهب مانكو إلى أن ترجمة عمل كهذا يستلزم إلماما وافيا بالكاتب. وقد حصر مانكو المشكلات التي تعترض المترجم عند ترجمة بعض المصطلحات، وحصر الأخطاء التي ينبغي تجنب الوقوع فيها، وقدَّم الحلول الوافية. ولا تغفل ويرث أن تشكره على بادرة إرسال المقال من تلقاء نفسه لنشره في المجلة. كما أعربت عن سعادتها لإقامة جسور من العلاقات مع القرّاء في الخارج، ولاسيما في إيطاليا. أما أوريلي بارب Aurélie Barbe فتكتب عن الطبعة الجديدة لدليل الترجمة (فرنسي – إنجليزي) Guide anglais-français de la traduction لرونيه ميرتينز René Meertens (٢٠٠٩). ويختتم العدد بمقال للرئيسة الجديدة للجمعية الفرنسية للمترجمين كارولين سوبرا إيتسوتسوجي تكتب فيه مقالا يتسم بخفة الظل عن كيفية استغلال الوقت لقراءة المجلة. وتقول ويرث في نهاية مقالها الافتتاحي إن المجلة ستظهر في ثوبها الجديد وبمفآجات جديدة. ويلحظ قارئ هذا العدد أن المجلة لها أوجه عدة، وتعكس اهتمامات كل من القائمين عليها وقرَّاءها.

ترجمة الإعلانات

كتب ماتيو قويدر – أستاذ علم الترجمة بجامعة جنيف وعضو المعمل اللغوي والتعليمي للغات الأجنبية واللغات الأم بجامعة ستاندال جرونوبل ٣ ورئيس سلسلة علم الترجمة traducto لدى دي بويك***** De Boeck– تحت عنوان: "ترجمة الإعلانات أو كيفية تبرير خيارات الترجمة والاحتجاج لها" La traduction de la publicité ou comment justifier et argumenter ses choix de traduction. ويرى قويدر أن ترجمة الإعلانات ليست بالأمر السهل. فالمترجم يواجه صعوبات كبيرة؛ إذ إن مجال الإعلانات تتأثر بالرهانات الاقتصادية والمالية. وتكمن الصعوبة هنا في أن النص الواحد من الممكن أن يُفهم بعدة طرق وأن تكون له عدة ترجمات؛ ولذا فعندما يقترح المترجم ترجمته يجد من يعارضه ويقدم ترجمة أخرى قد تكون أفضل أو أكثر ملاءمة للمتلقي. ويرى قويدر أن البعض يدرج ترجمة الإعلانات تحت الترجمة المتخصصة، بينما يعدها البعض الآخر شكلا من أشكال الكتابة أو شكلا من أشكال الاتصال. ويتم العمل في هذا الصدد وفقا لمنطق النقل اللغوي أو التلاؤم الثقافي. ويتوقف ذلك على هدف العمل واستراتيجيات الاتصال. ويرى قويدر أن هذه العوامل تجعل ترجمة المترجم عرضة "للاعتراضات". فعليه إذن أن يعد ترجمة حجاجية؛ ليتصدى للاعتراضات التي قد تمس خياراته في الترجمة. ويوضح قويدر أن هدف

مقاله هو عرض منهج للحجاجية في إطار علم الترجمة، وقد أثبت نجاحه لدى المهنيين في مجال الإعلانات وفي المجال الجامعي لتأهيل المترجمين المتخصصين. ويخص ذلك النص الإعلاني أي النص التحريري. أما عن العلاقة بين النص والصورة فقد سبق دراستها بشكل موسع ويحيلنا قويدر في نهاية مقاله إلى المراجع الخاصة بها.

ويقدم قويدر تعريفا للترجمة الحجاجية على أنها عملية تبرير المواقف والاقتراحات أي الحلول المطروحة للترجمة. ثم يذكر تعريف القاموس الفرنسي لو روبير للفعل يسوق حٌجة: "سوق الحجج، إقناع" ومنطقيًا، الحُجة ليست سوى "التفكير الذي يرمي إلى الإقناع أو إلى تفنيد اقتراح مع تقديم دليل يؤيد الاقتراح أو يعارضه". ويقول قويدر إن الترجمة الحجاجية تعني سوق الحجج لإثبات صحة ترجمة ما أو عدم ملاءمتها أو عدم ملاءمة مقابل بعينه. ويذهب قويدر إلى أن سوق حجج يكون لتأييد اختيار لمفردات أو لمصطلح. وتقديم أمثلة للإقناع بخيار يتعلق بالتركيب التعبيري أو الأسلوب، وتفنيد الحجج المقدمة ضد ترجمة ما أو تلاؤم ما، وتأكيد خيارات الترجمة بالبحث المحدد. ويذهب قويدر إلى أن عملية تبرير الترجمة في هذه الحالة إما أن تكون "هجومية" (سوق الحجج) أو "دفاعية" (سوق حجج داحضة). فالأمر يعني أن يقوم المترجم بترجمة نص إعلاني ثم يقدم تبريرات لخياراته على مستوى الكلمات، والتعبيرات، والجمل.

وينتقل قويدر إلى الحديث عن دحض الحجج، وتفنيدها من خلال سوق حجج سليمة، وتفنيد الحلول التي يقدمها أشخاص آخرون، أو ترجمات أنجزها مترجمون غير محترفين معتمدين على معارفهم اللغوية. فالأمر يتعلق إذن بنقد يتم بشكل عقلاني لترجمة الغير مع تقديم اقتراحات؛ لاستبدال الاقتراحات المقدمة باقتراحات تكون أكثر ملاءمة للسياق. ويرى قويدر أن سلامة الحجج أو الحجج المضادة تتوقف على نوعها (حجة تتعلق بالمفردات أو الأسلوب أو الثقافة). ثم يعدد قويدر العناصر التي ينبغي أن تساق الحجج بشأنها: الفهم، وإعادة التعبير، والمعادل. فالبنسبة إلى الفهم يتم تحديد معنى ما يمثل مشكلة في فهم النص الأصلي. ويكون ذلك بفهم المعنى وفقا للسياق أو للقاموس إذا ما لزم الأمر؛ لتبرير طريقة قراءة المعنى الأصلي وتفسيره. أما عن المعادل، فيوضح قويدر أن الأمر يتعلق بشرح كل ما يمثل مشكلة في البحث، وفي اختيار المعادل. ويكون ذلك من خلال البحث الوثائقي والبحث المتعلق بالمصطلحات الذي يسمح بإيثار معادل ما على معادل آخر.

ثم يتطرق قويدر إلى المراحل الخمس التي تمر بها عملية سوق الحجج. **أولا**: تحديد سياق النص الإعلاني: نوع النص، وتاريخ كتابته، وموضوعه، والهدف التجاري، والشعار الدولي والمحلي،... إلخ. **ثانيا**: تحديد المشكلات في النص الأصلي: القراءة، وتحديد الصعوبات على مستوى المفردات، والجمل، والأسلوب، ولاسيما الثقافة. أي تحديد الصعوبات التي من شأنها أن تعوق فهم معنى كلمة ما، أو تعبير ما، أو جملة ما، أو إحالة تاريخية أو ثقافية. ويعرض قويدر المرحلة الثانية في صورة جدول كالآتي:-

صعوبات على مستوى المفردات أو اختيار المصطلح للنص الأصلي	صعوبات على مستوى الجمل أو الخيارات المتعلقة بالأسلوب في النص الأصلي	صعوبات على المستوى الثقافي أو اختيارات براجماتية في النص الأصلي
- لا أفهم المعنى المحدد للكلمة أو المصطلح رغم السياق - أميِّز حقلا خاصًا للمفردات أو للجمل في النص الأصلي	- لا أفهم التعبير أو الصياغة الأصلية. - أتساءل حول التركيب في اللغة الأصل. - أميِّز خيارًا خاصًا على مستوى الأسلوب في النص الأصلي (صورة أسلوبية، استعارة).	- لا أعرف الإحالة الأدبية أو المفهوم الثقافي المذكور في النص. - أكتشف إشارة أو رمزًا خاصا بثقافة النص الأصلي.

ثالثا: البحث عن حل لكل صعوبة من الصعوبات المحددة في النص الأصلي وذلك باللجوء إلى قاموس أحادي اللغة (لمعنى الكلمات أو للمصطلح)، وإلى القواعد النحوية للغة الأصل لتراكيب الجمل، وإلى النصوص المتاحة على شبكة الإنترنت لإيجاد الجمل النمطية، والجمل الاصطلاحية، وكل ما يستجد من مصطلحات، والمعاجم الموسوعية للعناصر الثقافية أو الإحالات الأدبية والفنية. ويرى قويدر أن استخدام المصادر يكون مترتبًا على نوع الصعوبة، فاستخدام المعجم أحادي اللغة يكون للتصدى للصعوبات على مستوى المفردات في النص الأصلي، والمعجم الموسوعي لمواجهة صعوبة ما على المستوى الثقافي. **رابعا**: تبرير المعادل الذي تم اختياره من خلال البحث عن أي طريقة لحل المشكلة. فالأمر يتعلق بتقديم شرح واضح ومحدد لعملية الترجمة وتقديم شروح على مستوى الجمل، والإحالات، والسياق، والثقافة. **خامسا**: عرض التعبيرات الممكنة وتبرير إعادة الصياغة أو الجملة المختارة للترجمة.

ويقدم قويدر نموذجا عمليا للمراحل الخمس التي تمر بها عملية سوق الحجج، ويعرض دراسة حالة لثلاث ترجمات حجاجية لنصوص إعلانية عن لوريال L'Oréal ولانكستر Lancaster، وداي وير Day Wear، مقابلا النص الأصلي المكتوب باللغة الإنجليزية بالترجمة الفرنسية على شكل جدول. ويعرض للمرحلة الأولى ألا وهي تحديد سياق الإعلان من خلال تقديمه لجذاذة تتناول بشكل تفصيلي تحديد نوع النص الإعلاني المراد ترجمته، وهدفه — الدعاية عن مستحضر للشعر — والموجه إليه الإعلان — النساء — ثم الرسم، واسم الماركة، واسم المنتج، واسم الضامن - أى من يوصي باستخدام المنتج - والاسم الأصلي، وشعار الماركة. ثم ينتقل إلى مرحلة تحديد الصعوبات فيوردها في هيئة جدول، ويصنف الصعوبات إلى ثلاثة أنواع: صعوبات على مستوى المفردات أو المعاني، صعوبات على مستوى الجمل أو الخيارات المتعلقة بالأسلوب، والصعوبات الثقافية أو الخيارات البراجماتية.

ويخلص قويدر إلى أن الحجاجية في إطار علم الترجمة مسألة غاية في التعقيد ولا يمكن أن يكتفي المترجم بإدراج حاشية له. فيتعين على المترجم في بعض السياقات — كما في الإعلانات والصحافة والإعلام — أن يسوق الحجج التي تؤيد خياراته. ويشرح قويدر وجهة نظره قائلا إن الترجمة الحجاجية ضرورة ملحة حيث تعد الرهانات الاقتصادية والمالية للترجمة غاية في الأهمية. بيد أن ممارسة الترجمة الحجاجية يجب أن تتم وفقا لتقنية معينة تندرج تحت منطق إدارة الجودة، إذ إنها تقلل من البعد الشخصي لعملية الترجمة ذاتها بسوق حجج موضوعية تؤيدها القرارات التي يتخذها المترجم على المستوى اللغوي. ويرى قويدر أن اعتبار الترجمة الحجاجية بمثابة دعم للجودة إنما يعزز من صورة مهنة الترجمة، ويبرز مهارة التحليل والاستنتاج التي تضفي على العمل قيمته. فضلا عن دحض الفكرة التي تقول إن الترجمة إنما هي مجرد عملية نقل. ويخلص قويدر إلى أن سوق الحجج للمنتج النهائي يعنى إخراج الترجمة من المنطقة المظلمة التي تحيط بعملية بناء الخطاب بين لغتين. فلا جرم أن المترجم هو فنان اللغة. لكنه فنان يعي خياراته وقراراته، على حد قوله.

ترجمة عالم لغويات

كتب ألبرتو مانكو — أستاذ اللغويات بقسم اللغات والآداب الأجنبية بجامعة نابولي الشرقية — تحت عنوان: "ترجمة عالم لغويات" Traduire un linguiste عن ترجمة أعمال جوستاف جيوم (١٨٨٣-١٩٦٠) Gustave Guillaume إلى الإيطالية والمشكلات التي تواجه مترجميها. ويقدم مانكو في إيجاز جوستاف جيوم الذي ولد في باريس ودرّس اللغة الروسية وعمل لفترة من حياته في أحد البنوك، لكسب قوت يومه. وقد كتب جيوم عام ١٩١٩ "مسألة أداة التعريف وحلها في اللغة الفرنسية" La question de l'article et sa solution dans la langue française وفي عام ١٩٢٩ "زمن وفعل" Temps et verbe . ويعقب مانكو قائلا إن نصوص جيوم مليئة بمصطلحات يتعذّر فهمها، مما يوقع المترجم في شرك الخطأ. ويرى مانكو أن ما ينطبق على ترجمة الشعر ينطبق على ترجمة اللغويات. فلا يترجم الشعر إلا شاعر كما لا يترجم اللغويات إلا عالم لغويات. ويرى مانكو أن ترجمة أعمال جيوم تستلزم المعرفة التامة بمجمل كتاباته.

وينوه مانكو إلى كتابين ترجما لجيوم إلى الإيطالية هما "مبادئ اللغويات النظرية" principes de linguistique théorique التي أنجزها سيلفي ويعود إليه الفضل في إدخال اسم جيوم إلى إيطاليا، و"زمن وفعل" التي أنجزها مانكو. ويورد مانكو بعض الصعوبات التي تواجه مترجمي جيوم، إذ تدفع بهم أحيانا إلى شرح المصطلحات التقنية أو تبسيطها. فكتبه تحتوي على عدد كبير من الكلمات الجديدة — كما نوه عنها سيلفي في مقدمة ترجمته لكتاب "مبادئ اللغويات النظرية" — ويحدد مانكو بعض المصطلحات التي شكلت صعوبة في ترجمة أعمال جيوم مثل انبثاق surrection، ومنظور perspective. وتصغير إلى أقل درجة minimé، وأقصى درجة maximé. ويرى مانكو أن مصطلح انبثاق/اندفاق surrection لا

يوجد له معادلات كافية باللغة الإيطالية تتناسب والمعنى الذي أتى به جيوم؛ إذ إنه يربط المصطلح بتاريخ اللغة، وبفكرة تغيير نهائي للإنسان يتم بشكل بطيء من خلال اللغة. وقد تُرجمت إلى الإيطالية بفعل il sorgere. ويعقب مانكو قائلا إنه كان بإمكان جيوم أن يستخدم كلمة "ظهور" عوضا عن "انبثاق" لكنه قصد استخدام "انبثاق" ووضع بين قوسين أيضا المترادفين "ظهور" و"حدوث". فالمترجم عليه أن يحافظ على خاصية لغة جيوم ويأتي بفعل surrezione دون الحاجة إلى شرح معناها باستخدام كلمتي "ظهور" أو "ورود". أما عن مصطلح "منظور" prospttica/perspective و"مستقبلي" prospective/propsettiva فيقول مانكو إنهما مفهومان مختلفان رغم أن المعاجم الإيطالية الكبيرة تذكر أنهما مترادفان مع الإشارة إلى إسقاطات "منظور" وما تتضمنه من معنى التحفظ. ويقول مانكو إن جيوم استخدم المصطلحين إشارة إلى مفهومين مختلفين ولا يمكن ترجمتهما على أنهما مترادفين. أما عن "غاية " visée فهو مصطلح تقني أساسي عند جيوم يستخدمه منذ عام ١٩١٩، ولا يمكن ترجمته بمصطلحات مثل scopo, intenzione فهو لا يعني "النية" بل يشير إلى تغيير أوتوماتيكي وغير واعٍ للتجربة الزمنية، على حد قوله. فالأمر يتعلق بشيء شديد البعد عن النية الشخصية والمدركة. أما عن minimer و maximer فهما ليسا مرادفي "تصغير إلى أقصى حد" minimiser. و"تكبير إلى أقصى حد maximiser". ويشرح مانكو كيف أن جيوم استخدم فعل minimer وmaximer في آخر سنتين من حياته — أي ما بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٠.

ويخلص مانكو في نهاية مقاله إلى أن هذه المصطلحات ليست إلا أمثلة بسيطة للعديد من المفردات التي جاء بها جيوم، ولا يمكن أن يقوم المترجم بتبسيطها. فكان جيوم يعتقد أنه يجب حل مشاكل اللغة/الكلام التي استمرت منذ سوسور Saussure وحتى وفاة جيوم. كما تناول شومسكي المهارة/الأداء بوصفهما أضدادًا. ويختم مانكو مقاله بسوق مثال على مصطلح "أربطة" الذي قد يستخدمه عالم الفيزياء عند تشبيه الكون بأوتار الجيتار: "فليس من حق المترجم أن يشرح المعنى غير الواضح للمصطلح الذي جاء به الفيزيائي — أربطة — باللجوء إلى المصطلح الأكثر شيوعًا والأسهل استخدامًا "أوتار" (الجيتار)!"

مراجعة كتب

تقدم أوريلي بارب Aurélie Barbe دليل الترجمة إنجليزي فرنسي Guide anglais-français de la traduction لرينيه ميرتنز René Meertens عن دار النشر شيرون Chiron. فقد ظهرت الطبعة الرابعة في يونيو ٢٠٠٨ وتقع في ٥٤٣ صفحة — أى ما يمثل حوالى ١٠٪ من صفحات إضافية مقارنة بطبعة عام ٢٠٠٤ — وترى بارب أن هذا الدليل لا غنى عنه للمترجمين من الإنجليزية إلى الفرنسية؛ إذ إنه يعد بمثابة قاموس مكمل للقواميس ثنائية اللغة إنجليزي فرنسي. وتنوه بارب بأن هذا الكتاب لم يأت إلا بالترجمة من الإنجليزية إلى الفرنسية. والقاموس هو ثمرة عمل دام لمدة ٣٠ عامًا في داخل المنظمات

الدولية. وتقدم بارب مؤلف القاموس — رينيه ميرتنز — الذي بدأ عمله بوصفه مترجما في منظمة الأمم المتحدة بنيويورك ومكث بها لمدة سنتين. ثم عمل لمدة إحدى عشر عامًا في اللجنة الأوروبية ببروكسل في مجموعة الأعمال الاجتماعية والمواصلات ثم في مجموعة الأعمال الاقتصادية والمالية. ثم عمل في منظمة الصحة العالمية بكوبنهاجن حيث يمضي هناك ستة أشهر في العام. ومنذ ظهور الدليل عام ١٩٩٩ يعمل ميرتنز بصفة مؤقتة لدى منظمة الأمم المتحدة بوصفه مراجعًا. وقد عمل في مكاتب نيويورك، وفيينا، وجنيف. ويُمضي حاليا شهرين في العام في جنيف ويكرس باقي أشهر السنة لإثراء دليله. وميرتنز هو صاحب قاموس الصحة والطب إنجليزي - فرنسي Dictionnaire anglais-français français-anglais de la santé et du médical الصادر أيضا عن دار النشر شيرون.

وترى بارب أن الدليل يضم مصطلحات عامة بالإنجليزية قد تمثل أحيانا مشكلة في الترجمة في بعض السياقات مثل business corporate, community, to ensure, to include ومصطلحات خاصة بمجال تخصص مثل "معلوماتية" و"اقتصاد"، و"مالية"، و"قانون"، و"علوم"، و"اتحاد أوروبي". فضلا عن الرموز والمصطلحات الخاصة بالثقافة الأنجلوسكسونية والتي ليس لها وجود في القواميس ثنائية اللغة مثل DWI (drinving while intoxicated)

NG (newsgroup).

وتنتقل بارب للحديث عن مداخل الدليل، فكل مدخل يقدم عدة معان للكلمة وللتعبيرات المتعلقة بالمصطلح. كما يقترح عدة ترجمات مصحوبة بأمثلة، ومتلازمات لفظية. ويمكن للمترجم أو لطالب الترجمة أن يختار الترجمة الأنسب. وتقترح بارب أن تصدر نسخة إلكترونية من هذا الدليل. فلا غنى عنه في كل مكاتب الترجمة، على حد قولها. ويمكن تصفح أجزاء من الدليل على الإنترنت على الموقع التالي:

http://www.renemeertens.eu/files/Apercu.pdf

كواليس مجلة "ترجم"

تقدم المجلة المراحل التي تمر بها قبل إصدارها بدءًا من اختيار موضوع العدد، والدعوة إلى كتابة المقالات، واختيار المقالات، وقراءتها، وتصحيحها من الناحية الطباعية، والنحوية، والإملائية، وإرسالها إلى كاتبيها للحصول على موافقتهم. ثم تأتي مرحلة كتابة المقالة الافتتاحية، وإعادة القراءة قبل الطبع. ثم تُرسل المقالات إلى مطبعة كومبيدي Compédit ثم تتم إعادة قراءتها وإعادة تصحيحها ثم تقدَّم النسخة الجاهزة للطباعة النهائية للمطبعة.

وجاءت المجلة في هذا العدد بآراء القرَّاء، وأعضاء لجنة التحرير، وأحد المساهمين في كتابة المقالات. وقد تباينت الآراء، فهناك من يرى أن بعض المقالات تكتب بلغة نُخبوية ومتخصصة يتعذر على القارئ العادي فهمها، والبعض الآخر يرى أنها ليست متخصصة بما فيه الكفاية وتفتقر في بعض الأحيان إلى المراجع الموثقة. ويقترح البعض أن تركز الموضوعات

على مهنة المترجم، وأدواته، والأفكار الجديدة المتعلقة بالمهنة، والتقليل من تناول علم الترجمة. ويقترح أحد القرّاء أن تكون المقالات مدفوعة الأجر؛ ليكون هناك إقبال على النشر، ولاسيما أن المجلة غير معتد بها في المجال الجامعي لنشر الأبحاث. ويرى البعض أن حجم المجلة مناسب للقراءة؛ إذ يمكن قراءتها في القطار. بينما يقترح البعض أن يكون حجمها كحجم المجلات الرائجة. كما اقترح البعض أن توضع صورة لكتاب المقالات.

الهوامش:

(١) للاطلاع على الموقع الإلكتروني لمجلس اللغة الفرنسية: http://www.cilf.org (المترجمة).

(٢) للاطلاع على موقع معجم كنز اللغة الفرنسية الإلكتروني: atilf.atilf.fr/tlf.htm (المترجمة).

(٣) للاطلاع على موقع الجمعية الفرنسية لعلم المصطلح http://www.laterminologie.net (المترجمة).

(٤) للاستزادة يمكن الاطلاع على كتاب علم المصطلح لطلبة كليات الطب والعلوم الصحية بإشراف الأستاذ الدكتور محمد هيثم الخياط، منظمة الصحة العالمية، ٢٠٠٧ (المترجمة).

(٥) للاطلاع على الموقع الإلكترونى لسلسلة "علم الترجمة"

om/collections/ ?collection id=241 http://universite.deboeck.c :

دوريات عربية

ماجد مصطفى

يضم العدد التاسع والعشرون (٢٠٠٩) من مجلة **(ألف)** – مجلة البلاغة المقارنة – التي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية برئاسة تحرير فريال جبوري غزّول، مجموعةً من الدراسات حول "الجامعة وهمومها: محليا وعالميا". فيكتب علي مبروك دراسة بعنوان "من القوة الصلبة إلى القوة الناعمة: مشروع النهضة من الجيش إلى الجامعة" يتناول فيها مكانة الجيش المركزية في مشروع النهضة منذ ابتداء تبلوره مع مطلع القرن التاسع عشر. وإذ يؤسس ذلك لما عرفه المشروع من غلبة المطلب "السياسي" وطغيانه على السؤال "المعرفي"، وعلى النحو الذي انتهى بالمشروع إلى الأزمة الشاملة التي تردى إليها مع نهايات القرن ذاته، فإن فكرة تأسيس "الجامعة" المصرية قد راحت تتبلور ضمن سياق هذا السعي إلى إثارة السؤال المعرفي التأسيسي. ويرتبط الإخفاق الذي انتهى إليه مشروع الجامعة بحقيقة أن المنطق الذي انتظم هذا المشروع كان هو المنطق ذاته الذي انتظم مشروع الجيش؛ أي منطق نقل الجاهز من العلوم والمعارف واستهلاكها. وهكذا، يرى الكاتب أنه بدلاً من أن تنخرط الجامعة في تهيئة الشروط المنتجة للمعرفة العلمية؛ وأهمها على الإطلاق ضرورة بناء العقل "الناقد"، فإنها قد استمرت تشتغل بالعقل "الناقل" ذاته الذي كان يقف وراء إخفاق مشروع النهضة في نسخته الأولى.

وتكتب فاتن مرسي عن الجامعة في روايتين مصريتين هما: الباب المفتوح للطيفة الزيات، وأطياف لرضوى عاشور. وتحاول الدراسة الوقوف على مظاهر التشابه والاختلاف بين العملين من حيث تصوير الجامعة وأساليب السرد لدى كل كاتبة. وفي حين تأخذ الجامعة وهمومها حيزا كبيرا في نص رضوى عاشور – حيث ترصد الكاتبة التغيرات الاجتماعية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين وأثر هذه التغيرات على أحوال الجامعة

والجامعيين — تمثل أحوال الجامعة في رواية لطيفة الزيات تيمة من تيمات النص. فهي تمثل منعطفا أو مرحلة مهمة من مراحل تطور وعي ليلى، الشخصية المحورية في الرواية. وتقدم لنا الكاتبة نموذجا سلبيا للأستاذ الجامعي الذي يمثل نقيض بطلة الرواية. كما تعرض الدراسة خصوصية رؤية كل كاتبة وتوظيفها لأساليب السرد وتقنياته المختلفة. وتكتب دعاء إمبابي عن الأدب الإنجليزي في الجامعة المصرية: شهادة وتجربة، فتقدم نبذة مختصرة عن قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، بجامعة القاهرة واعتماده في التدريس على الأساتذة الأجانب ثم تحوله إلى الأساتذة المصريين عقب ثورة ١٩٥٢، وتتناول المقالة بعض الجوانب التي تتعلق بالقسم منذ السبعينيات حتى الوقت الحاضر. ثم ينتهي المقال بطرح تساؤل عن دور أقسام اللغة الإنجليزية في عالم تمثل فيه الثقافة الناطقة بالإنجليزية الثقافة السائدة، وفي عالم لا مناص فيه من ذلك التفاعل مع الغرب.

ويكتب ستيفن جيرمك عن "الجامعة النيوليبرالية: نظريًا وعمليًا"، ويكتب محمد أبو الغار ومديحة دوس "من أجل جامعة أفضل: مجموعة ٩ مارس"، ويكتب روبرت فرودمان وجنيفر رولاند عن "إخراج العلوم الإنسانية من قوقعتها"، حيث تواجه العلوم الإنسانية اليوم سلسلة من التحديات، منها النرجسية المتأصلة ومشاكل قلة التمويل المزمنة وعدم التواصل مع المجتمع. وتوضح هذه المقالة بعض أسباب هذه الحالة، داعية إلى الاشتباك العملي مع الواقع والكدّ مع تفاصيل الحياة المملة والفوضوية اللازمة لدمج آرائنا مع العمل المستمر الذي يقوم به العلماء والمهندسون وصانعو السياسات. فبالإضافة إلى تبني البحث العلمي المضني، يمكن للعلوم الإنسانية أيضًا مساعدة المجتمع على أن يصبح أكثر حساسية في تعاطيه مع العناصر الإنسانية في عصرنا العلمي التقني.

وفي العدد مقابلة مع نصر أبو زيد حول "الدراسات الإسلامية في الجامعة"، بالإضافة إلى شهادة مترجمة عن الإنجليزية كتبها المفكر والأكاديمي العراقي الراحل محسن مهدي (ت ٢٠٠٧ م) بعنوان "سنوات شيكاغو: صياغة روح" تناول فيها خطوات فارقة في مسيرته، من دراساته الجامعية والعليا في جامعة شيكاغو، وانتقاله من مجال الاقتصاد إلى الدراسات البينية تحت رعاية "لجنة الفكر الاجتماعي". وزخم الحياة الثقافية ذات النزعة الإنسانية التي ميزت جامعة شيكاغو في خمسينيات القرن العشرين، ودور الأساتذة الأمريكيين والأوروبيين في تشكيل عقول طلابهم، ثم توجُّه مهدي إلى البحث في الفكر العربي الوسيط.

وفي العدد التاسع والخمسين (يوليو ٢٠٠٩) من مجلة **(نزوى)** يكتب رئيس التحرير سيف الرحبي افتتاحية بعنوان "حول رجل ينهض من نومه ويتّجه نحو الشرفة (رسائل في الشوق والفراغ)" وهو جزء من نص طويل لم يُنشر بعد. يقول الكاتب: "يذهب خيالي للحظة، بما أن الخيال (مصنوع من الذاكرة والنسيان) إلى لوحة (ماجريت) "رجل يتأمل الجنون" أيّ جنون يتأمل ذلك الرجل؟ جنون العالم أم جنونه الواقع تحت سطوته وهذيانه؟ لا أتذكر إن كان الفراغ الذي يحدق فيه ذلك الرجل، فراغًا أبيض أم بلون أبيض. فراغًا،

فضاءً فارغًا، سطوحا فارغة بألوان الجنون. هل للجنون لون بعينه مثل تلك الألوان التي يبصرها العميان خاصة، هل تختزن تلك السطوح قرارات وأعماقا، عدا الموت والعدم؟".

وفي باب الدراسات يكتب صالح جواد الطعمة مقالة بعنوان "التلقي الأمريكي للأدب العربي ١٩٥٠ – ٢٠٠٨" يقول فيها: "إن هدفي من هذا البحث أن أقدم صورة عامة عن جانب إيجابي بارز قد يكون الوحيد في العلاقات العربية – الأمريكية ألا وهو الاتساع النسبي في حضور الأدب العربي وتلقيه في الولايات المتحدة منذ أواسط القرن العشرين حتى يومنا هذا. وسبب وصفي له بالإيجابية يعود إلى حقيقتين: الأولى: ما أحرزه الأدب العربي من تقدم ترجمةً ودراسة ومن حيث الإقبال عليه خارج دائرة المختصين من القراء يناقض السياسة الأمريكية الرسمية ومواقفها المعادية للعرب والمسلمين لاسيما بعد أحداث الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) كما يناقض ما يتعرض له العرب أو الإسلام من حملات التشويه والعداء المتصاعدة بشكل لا نظير له في التاريخ الأمريكي الحديث في مختلف وسائل الإعلام والمطبوعات والأفلام السينمائية وبرامج إذاعية أو تليفزيونية متعددة يديرها من أطلق عليهم عبارة "مذيعي الافتراءات أو الاتهامات (smearcasters)" وغيرها من الحملات التي يقودها أنصار اللوبي الإسرائيلي الصهيوني واليمين المتطرف ولم تسلم منها حتى البرامج الجامعية بما فيها دراسات الشرق الأوسط والكتب المستعملة في تدريس اللغة العربية". ويستعرض الكاتب عددًا من المحاور منها: دور النشر وترجمة الأعمال العربية، والمجال الجامعي، والدور الأمريكي في دعم ترجمة الأدب العربي، والأدب العربي وأنثولوجيات الأدب العالمي، ويقول: "إن توافر عدد لا يستهان به من الأعمال المترجمة هيّأ للأدب العربي مجالاً آخر للانتشار عن طريق مجموعات الأدب العالمي أو غير الغربي منذ أوائل التسعينيات من القرن الماضي أي بعد حصول محفوظ على جائزة نوبل بخلاف ما كان سائدًا قبل ذلك من إغفال أو إقصاء للأدب العربي. ويلاحظ اليوم أن هذه المجموعات تضم في حالات كثيرة نماذج من الأعمال العربية ترد أحيانًا في أكثر من مجموعة فنرى نماذج قصصية مختارة من أعمال ديزي الأمير – ذو النون أيوب – سلوى بكر – ليلى بعلبكي – محمد خضير – سحر خليفة – أليفة رفعت – نوال السعداوي – غادة السمان – الطيب صالح – غسان كنفاني – إبراهيم الكوني – نجيب محفوظ وغيرهم، كما نرى قصائد لعدد أكبر من الشاعرات والشعراء: فوزية أبو خالد – أدونيس – عبد الله البرادوني – عبد الوهاب البياتي – قاسم حداد – بلند الحيدري – فدوى طوقان – عبد العزيز المقالح – سعدي يوسف وآخرين". ويخلص في النهاية إلى "أن الإبداع العربي في مجال الأدب أثبت دوره الفعال في مواجهة التحديات المعادية للعرب وإمكانيته – أكثر من جوانب عربية أخرى – في أن يترك آثارًا إيجابية في نفوس متلقيه من عامة القراء في الولايات المتحدة أو غيرها من الأقطار الأوروبية".

ويكتب محمد حافظ دياب عن "الجيل الأدبي مقاربة مفاهيمية" فيقول: "ما هو الجيل؟ سؤال يتواتر عادة في حقول التاريخ والثقافة والنقد الأدبي حين يتعلق الأمر بمقاربة قضايا

التغير والاستمرار، اعتبارًا من أن تتابع الأجيال أدعى إلى فرز التراث وابتداع الجديد، ما يشي بتعاظم الحاجة إلى أجوبة متجددة حوله. وفي محاولة لمقاربة هذا المفهوم تطمح المساهمة هنا أن تستجليه، بما يتيح تعميق التفكير نحو تأصيله، وهو ما يعني مباشرة حوار معه لا يكتفي بالنقل الناسخ، بل يستدعي الإبداع والإنشاء، ويتطلب وعيا نقديًا بالخلفيات والمرجعيات والمنظورات التي تواصلت معه".

ويتابع الكاتب: "فمع الجيل، تتساكن قائمة مصطلحية معبرة عن بعض من تجلياته، وتتراوح بين تسميات من قبيل الطبقات والجماعات والمدارس والموجات، بل هناك من علماء الاجتماع المحدثين من اقترح مصطلح "الفيلق" أو "الكتيبة" المستخدم في النظم العسكرية. وفي درس النقد الأدبي العربي القديم، تبلور مصطلح "الطبقات" كإحدى فعاليات التراجم، وتم بواسطته التمييز بين مستويات الشعراء والكتاب، وتصنيفهم من حيث أعمالهم وأخبارهم وألقابهم ونابغيهم في طبقات (طبقات الشعراء. طبقات كتاب المقامات، طبقات أصحاب النوادر ...)، أو تغليب عنصر الزمن في هذا التقسيم كما فعل ابن سلام".

ويطرح الكاتب تصورًا مقترحًا من خلال: المناخ الثقافي، واللغة، وجمهور القراء، والجماعات الوسيطة، بهدف تيسير الانتقال من مستوى الحديث النظري إلى المعاينة التطبيقية، عن طريق اختباره كمؤشر في التعبير عن وجوده، وكمجال يمارس من خلاله فعالياته في الدرس الأدبي، وكوسيلة يستطاع بها الكشف عن إمكانات هذا الدرس، بما يتيح فرصة فهم أكثر جدة لمقاربة المسيرة الأدبية.

ويترجم حسام الخطيب دراسة بعنوان "المعلوماتية وتشكيل الثقافة: مسألة مجاز" لجوزيف سليد من جامعة أوهايو، ويترجم أمين صالح دراسة بعنوان "عناصر سوريالية...الذهاب إلى الجوهر"، ويكتب هلال الحجري عن "الواقعية النقدية: نماذج في القصة الحديثة في عمان"، ويكتب جميل الشبيبي دراسة بعنوان "إسماعيل فهد إسماعيل نزعة التجديد في تقنيات السرد العربي: "كانت السماء زرقاء" رواية رائدة بنزعتها التجريبية وابتكاراتها الفنية". ويترجم إبراهيم أولحيان دراسة للكاتب المغربي عبد الله العلوي المدغري بعنوان "بين السيري والتخييلي: روايات ومحكيات مغربية بالفرنسية"، ويكتب منذر عياشي دراسة بعنوان "الشعر الحديث بين فضاء الخلق وإبداع التلقي"، ويكتب مفيد نجم "التناص الأسطوري في شعر محمود درويش".

وفي باب المتابعات يكتب هشام بنشاوي عن يوسف القعيد شعرية الإدانة في "القلوب البيضاء". ويكتب محمد صبيح عن جمال ناجي في "ما جرى يوم الخميس" تقنية القص وتعرية الذات المهشمة. ويترجم حسن اوزال "فوكو: العيش بصحبة الفلسفة". وأخيرًا يكتب محمد وقيدي عن رحيل الخطيبي رحيل "الغريب المحترف" فيقول: "توفي عبد الكبير الخطيبي في صبيحة الاثنين السادس عشر من مارس ٢٠٠٩ . وتلك نهاية بشرية طبيعية لا تكون موضوع مناقشة بالنسبة لأي كائن بشري، وكذلك هي بالنسبة لهذا الرجل. توقف قلبه عن النبض، وتوقف بوصفه جسمًا عن الحياة. ورغم اعترافنا بالحقيقة التي عبر عنها

الفيلسوف الفرنسي غابرييل مارسل في يومياته الميتافيزيقية حين أكد معرّفًا الأنا بقوله "أنا جسمي"، فإننا نفكر في الكاتب عامة والفيلسوف خاصة في إضافة أخرى هي كتبه. الفلاسفة، كما قال عنهم هيغل، يوجدون في كتبهم التي تحفظ ذكراهم بعد وفاتهم. وقد كان الراحل عنا عبد الكبير الخطيبي فيلسوفًا في بعد من الأبعاد المتنوعة لكتاباته. نعرف الآن أن المجال الثقافي المغربي عامة، والفلسفي والاجتماعي منه خاصة، فقدَ بموت الخطيبي أحد المساهمين الأساسيين خلال النصف الثاني من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين، في بلورة ما نسميه الآن بالفكر الفلسفي المغربي، فضلاً عن مساهماته الأدبية والنقدية".

وفي العدد ١٣٥ (خريف ٢٠٠٩) من مجلة **(الشعر)** يكتب محمد عبد المطلب مقالا مُهمًّا عن "تحولات اللغة في شعرية الحداثة" يقول فيه: "لقد سارت الشعرية العربية مخترقة الزمان والمكان. وكانت مسيرتها الطويلة مليئة بالتحولات الصاعدة والهابطة. وبرغم الصعود والهبوط فإنها أسست إبداعها على ركائز مركزية حافظت عليها في كل تحولاتها، وفي كل تنقلاتها في الزمان والمكان، حيث أصبحت هذه الركائز محددة لملامح الهوية الإبداعية للشعرية العربية، وهذه الركائز هي: الركيزة الأولى: (الإيقاع الموسيقي) الذي صاحب البدايات وظل فطريًّا إلى أن كشف عن قانونه الخليل بن أحمد في (علم العروض) بعبقريته الموسيقية. وظلت بحور الشعر على نسقها الموروث إلى أن أصابها نوع من الاهتزاز المحدود في (الموشحات والمخمسات والمربعات والمسدسات) ولم يكن الاهتزاز محدودا فقط، بل كان مؤقتا أيضا إذ سرعان ما استعادت البحور نسقها الخليلي، وحافظت على هذا النسق إلى أن جاءت مرحلة (التفعيلة) فكانت نوعًا من التمرد المنضبط على نظام البحر، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي مثلت هجرة شبه جماعية إلى (قصيدة النثر) التي استبعدت النظام العروضي من إبداعها. الركيزة الثانية: (اللغة) أو بمعنى أدق (اللغة الشعرية) التي تخالف اللغة المثالية من حيث المستهدف الأصيل. إذ إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو (التوصيل) بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف. أو أنها لم تجعله هدفًا مركزيًّا لها. فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقتها الجمالية. الركيزة الثالثة: (التخييل) أي الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم أو التوقع بكل توابعهما البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه. وتتجلى أهمية هذه الركيزة في أن الفارابي أعطاها قدرة إنتاج الشعر، حيث يقول: "ويبتدئ مع نشوء (الصناعات القياسية) أو بعد نشأتها، استعمال مثالات المعاني وخيالاتها مفهمة لها، أو بدلاً منها، فتحدث المعاني الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلاً قليلاً إلى أن يحدث الشعر". الركيزة الرابعة: (المعنى) وقد جاءت رابعة، لأن أهمية المعنى ليست أهمية ذاتية وإنما أهمية المعنى في كيفية إنتاجه".

وبناءً على هذا التأسيس يرى الناقد "أن قصيدة النثر اعتمدت الشعر مدخلاً لها، ثم خصبته ببعض الخواص النثرية، مع السعي لإحداث مصالحة بين الطرفين خلال تنازل كل

منهما عن بعض خواصه الفارقة، ليتأتى اللقاء بينهما في منطقة محايدة تعيد إنتاجهما في مزيج يصعب فيه الفصل بين ما هو شعري، وما هو نثري، وهذا المزيج يقدم نوعًا إبداعيًا يجمع بين الازدواج والتوحد على صعيد واحد. لكن الملاحظ — في الزمن الأخير — لقصيدة النثر، اهتزاز العلاقة بين طرفيها حتى وصل الأمر إلى (عكس القضية) حيث تحول المصطلح من (قصيدة النثر) إلى (نثر القصيدة)، وبعد أن كانت العقيدة الإبداعية: إنتاج نص شعري مشبع بطاقة نثرية، أصبحت العقيدة: إنتاج نص نثري مشبع بطاقة شعرية.. لقد داخلني هذا الإحساس خلال متابعتي لكم وافر من إبداعات قصيدة النثر في زمنها الأخير، حيث وقع في يقيني أن معظم هذه الإبداعات قد عدلت مسارها الجمالي، وأوغلت في النثرية، مستثمرة كثيرًا من تقنياتها على حساب تقنيات (القصيدة)، فمع غياب الموسيقى غيابًا مطلقًا، أخذ (التخييل) في الانحسار، وتبعهما المعنى، حيث استحال إلى إمكانية لغوية ذهنية تكاد تكون مغلقة على منتجها".

وفي ملف "مساءلة التجربة التفعيلية" يكتب السيد إبراهيم عن "شعر التفعيلة والبحث عن جديد"، ويكتب عبد العزيز موافي عن "قصيدة التفعيلة: القيمة والإنجاز"، ويكتب أمجد ريان "محاولة تأمل حول تجربة مدرسة الشعر الحر". ويكتب سيد البحراوي عن "المنجز الإيقاعي للشعر الحر"، ويقول: "لقد أثبتت الدراسات التي قمت بها لنماذج من الشعر العربي في مراحله المختلفة، أن النبر والتنغيم قد أصبحا عنصرين مهمين في إيقاع الشعر الحر أكثر مما سبق. فتنظيم مفردات اللغة العادية، حاملة نبرها المعتاد، أدى إلى درجة أكبر من انتظام النبر من ناحية، والقدرة على توظيفه في تأكيد دلالة معينة أو نفيها في البيت أو القصيدة. كذلك أكدت هذه الدراسات الدور البارز للتنغيم في الشعر الحر عما سبقه والذي كان ينتهي كل بيت فيه — بالضرورة — بنغمة موحدة مع توحد القافية وغالبا ما كانت نغمة هابطة بحكم ضرورة اكتمال الجملة النحوية مع نهاية البيت. أما في الشعر الحر، فقد سمح تنوع الجمل المستخدمة بتنوع النغمات بين الهبوط "في نهاية الجملة الخبرية" والاستواء "في نهاية الجمل الشرطية" والصعود "في الجمل الاستفهامية"، وهذا التنوع — بالتأكيد — يثري الإيقاع وينقذه من الرتابة والملل. كما أنه يسهم في تحقيق مزيد من التوتر الجمالي الذي هو عنصر من عناصر الدلالة (بالمعنى الواسع) في القصيدة".

ويكتب رمضان بسطاويسي عن "شعر التفعيلة وشعر النثر بوصفهما تجليا للحداثة وما بعد الحداثة" فيقول: "لا يستطيع أحد أن ينكر ما ساهمت به قصيدة النثر في تقديم نص متعدد الأبعاد والمستويات يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية التي أبعدتها تجربة الحكم الشمولي والأحكام الجاهزة عن الوعي العربي والوجدان العربي. واستطاعت تقديم سردية جديدة لمناطق الصمت وجمالياته في التجربة العربية المعاصرة. وهذه المناطق لم يكن يتم الاقتراب منها أصلاً إلا بشكل ضبابي أو من خلال رؤية كلية مطلقة. وأصبح المشهد الشعري يقدم خطابات متعددة من الثقافة العربية تبرز صورًا حياتية كان مسكوتًا عنها. ولا يتم الإفصاح عن محتواها، مثل تجربة الجسد، وسيرة الجسد في الشارع والبيت والحقل، وعبر

أجهزة الاتصال المختلفة، وعبر المعلومات المتدفقة عن الإنسان وجسده وأعصابه وتاريخه وأحلامه وواقعه".

ويضم العدد ٣٤ (أكتوبر ٢٠٠٩) من مجلة (**الكلمة**) الإلكترونية التي يصدرها الناقد صبري حافظ، مجموعة من الدراسات النقدية والأدبية، فيكتب عبد الله إبراهيم عن "جماعة كركوك الثانية"، ويكتب حازم خيري عن "تهافت الآخر واستراتيجيات تغلغله في الذات العربية"، ويكتب يحيى بن الوليد: "من المثقف الوطني إلى المثقف العالمثالثي"، وتكتب زهيرة بنيني دراسة بعنوان "تحليل الخطاب الأدبي الجزائري"، ويكتب أحمد استيرو عن "مجالات الدراسة النفسية للأدب"، ويكتب عبد الرحمان بووشمة عن "فلسفة الحداثة عند المفكر عبد الله العروي"، ويكتب نمر سعدي عن "أُنوثة القصيدة لدى الشاعر شوقي بزيع".

لكننا نتوقف عند دراسة وليد أبو بكر عن "القدس المحتلة في السّرد الروائي الفلسطيني من الاكتفاء بوصف المكان إلى محاولة توظيفه"، إذ يقول في مفتتحها: "في البداية، يمكن الإشارة إلى توجهين عرفهما السرد الفلسطيني، الذي لم يُعرَف كثير منه قبل "النكبة"، وتضاعف إنتاجه مرات عديدة بعد "النكسة"، ما جعل معظم الناس كتّابا بعد أوسلو: التوجه الأول هو ذلك الذي افتتحه إميل حبيبي في الكتابة عن المكان الفلسطيني، وحظي بالانتباه النقدي، حين سرد أسماء القرى الفلسطينية التي دمّرها الاحتلال الإسرائيلي تدميرا كاملا، حتى لا تضيع هذه الأسماء ولا مواقعها، من الذاكرة الجمعية الفلسطينية. هذا الطريق الذي اعتبر في حينه جديدا ومميزا لكتابة حبيبي، والذي اعتبره كثير من الكتاب طريقا لا بدّ منه، ينظر إلى مثله عادة، كعلامة مسجّلة في الأدب، أو ملكيّة فكرية، معنويّة إلى حدّ كبير، مثل كلّ فتح جديد في الكتابة، وبالتالي فإن كلّ من يسير في الطريق ذاته، أو كلّ ما يسير، لا يصحّ أن يعتبر أصيلا، لأنه يدخل على الفور في باب التقليد. أما التوجه الثاني، فيتمثل بسبق القصة ـ المقدسيّة خصوصا ـ إلى الاستناد إلى وقائع مقدسية وأماكن... يمكن القول إن الأعمال السردية الفلسطينية حاولت أن تتعامل مع واقع القدس بعد الاحتلال، فلمسته من الخارج أول الأمر، ثم تسللت إليه بنظرة سياحية، قبل أن تعيش هذا الواقع بكلّ تفاصيله، وأن تدخل إلى أعماقه بعد ذلك، معبّرة عن هذه التفاصيل، متأثرة بها، في الشكل وفي المضمون".

ويدرس الكاتب رواية سحر خليفة "الميراث" (دار الآداب ـ بيروت، ١٩٩٧)، ورواية ليانة بدر "نجوم أريحا" (دار الآداب، بيروت ٢٠٠٢) التي يراها: "تبدو أكثر التصاقا بالقدس، وهي تدخل ـ ولو قليلا ـ في تفاصيل حياتية تتجاوز وصف المكان، لتتعامل مع خصوصيات الذين يعيشون فيه. وإذا كانت طائفة الأرمن، وما تعرّضوا له من تهجير في الماضي، أخذت حيّزاً كبيراً من اهتمام الرواية ببعض سكان القدس، بسبب انعكاس مأساتهم على ذهن من يعايشهم، وبتعرّض الآن لمثل ما تعرضوا له، فإن الحديث عن بعض طبائع الناس في القدس يقرّب المدينة من النفس، خصوصاً عند الحديث عن كرم البيت المقدسي،

وعن باعة التين الشامي في باب العامود، وعن المطبخ المقدسي، الذي يعمد فيه أهل القدس وحدهم إلى "حشو كلّ أنواع الخضار بالرز".

ثم يتوقف عند رواية أماني الجنيدي "قلادة فينوس" (وزارة الثقافة الفلسطينية، ٢٠٠٩)، ويرى أنها: "رواية مشبعة بروح القدس، وفيها كثير من التماسك الفني، في الوقت ذاته، ذلك التماسك الذي يتعامل مع القدس كمكان واقعي، وكمكان تخلقه الفانتازيا على حدّ سواء. تدخل الرواية ما تقدّمه من سيرة القدس عن طريقين للسرد، يشكلان معادلا فنيا لشارعي المدينة بعد باب العامود، لأنهما، رغم افتراقهما، يظلان مترابطين ضمن وحدة المدينة. إن اختيار "قلادة فينوس" عنوانا للرواية جزء من هذا التوجّه: فينوس مثال الجمال الأسطوري بين النساء، تتماهى مع القدس، مثال الجمال بين المدن، في الوقائع والأساطير. أما القلادة، غير المرتبطة بإلهة الجمال الإغريقية، لأنها من الإبداع الخاص للكاتبة، فلها دلالات أعمق، فبالإضافة إلى ما تنشره من جمال على من تصل إليها، وإلى الاستكمال الفوري للجزء المفقود من لوحة رائعة في نهاية الأمر، فهي ترمز إلى الواجب الذي يوضع في عنق من يرضى أن يكون بحجم المسؤولية التي يتطلبها) الثأر أو العدالة أو كشف ما تجري محاولات لإخفائه عن طريق التقوّلات والكذب، على سبيل المثال)، حتى يستحقّ أن يحظى بالجمال الكامل للمرأة/ المدينة. كما أن تداخل الفانتازيا بالواقع يتمّ بانسيابية سلسة تنمّ عن وعي عال بما تعنيه الكتابة بهذا الأسلوب الحداثيّ لدى الكاتبة، ويفتح أفاقا جديدة للتعبير، يتداخل فيها العلم بالخرافة، وينطلق أساسا من التداخل غير المحسوم، لطبيعة عملية التخاطر عن بعد، كما يحدث بداية بين المرأة وتوأمها، حين تستقبل حواس الأولى ما ترسله الثانية من استغاثات توحي بأنها في مأزق، فتهبّ لمساعدتها، وهي تشعر بأن أطرافا متعدّدة تنهش لحمها، ولحم القدس، متصوّرة أنها سوف تنجح في قتلها، مع أن كلّ هذه الأطراف تفنى آخر الأمر، بينما تعود القدس ذهبية ولامعة، تتجدّد وتبقى (لتوحي بطائر الفينيق).

وأخيرًا، نتوقف عند العدد الأول (ربيع ٢٠٠٩) من مجلة **(العربية والترجمة)** الصادرة عن المنظمة العربية للترجمة في بيروت، برئاسة تحرير الطاهر لبيب الذي يقول في الافتتاحية: "للمنظمة العربية للترجمة طموح المساهمة في تطوير ترجمة عربية نوعية. ومما ساعدها في هذا الطموح أنها مؤسسة علمية مستقلة، وغير ربحية: هذه صفات حمتها من تبعات ضغوط مألوفة، ولاسيما من جهة السياسة والتجارة. التبعات معروفة، وخلاصتها تضييع الأهم، خوفًا منه أو خوفًا من مردوده، وتسبب في نقل المعارف وإبداع الفكر الإنساني، يفضح نقصًا أو كسادا في ما ساد من أخلاقيات المعرفة. و وراء كل هذا استخفاف بالقارئ العربي أو تعويل على عدم قدرته على مقارنة المنقول بالمنقول منه. وإذا كانت الحال هذه — وكثيرا ما توصف بأنها هكذا — فلا أهمية للكم الذي قد يُرفع هدفا أو شعارا إلا من جهة الخطر الذي ينشره: إن قلة من الكتب المهمة، ينقلها فكر حريص عليها، دقيق في نقلها، أفضل من كثرة لا اطمئنان إلى نقلها ولا ثقة في اعتمادها".

ويكتب عبد الله العميد مقالا بعنوان "صفحات من تاريخ نشأة الترجمة الفورية". ويكتب علي صديقي عن "إشكالية ترجمة مفاهيم التفكيك Déconstruction في النقد العربي المعاصر" ويستعرض في مقاله مساهمات عدد من كبار المترجمين والنقاد العرب في نقل وترجمة مصطلحات ومفاهيم أساسية في التفكيك، منها: مفهوم الاختلاف (différance)، ومفهوم علم الكتابة (Grammatologie)، ومفهوم الأثر (Trace). كما يكتب جوزيف ميشال شريم دراسة بعنوان "السوابق واللواحق والرهانات الترجمية"، يعالج فيها - من خلال دراسة تطبيقية بين العربية والفرنسية - الدور الكبير للإتيمولوجيا، أي دراسة أصل الكلمات، في نشأة المعجمية وعلم المعاجم، ويرى أنه "من الأهمية بمكان، من منظور معجمي ترجمي، ألا نستخفّ بقضية السوابق واللواحق، في ما يتعلق بتداعياتها الإتيمولوجية أو باستحداث الكلمات والمصطلحات، عند محاولة فهم المصطلح الأجنبي أو نقله إلى العربية".

ويكتب حسن حمزة مقالا بعنوان "الترجمة البحث"، يطمح من خلاله إلى إعادة تعريف المترجم بإضافة مفهوم الباحث ليكون بعدًا آخر لا غنى عنه في شخصية المترجم، أو بمصطلح العرب القدماء أن يجمع المترجم في تكوينه المعرفي بين "الدراية" و"الرواية" بحيث يكون على علم ودراية تامة بموضوع النص الذي يتصدى لترجمته وإدراك عميق لمفاهيمه ومصطلحاته وأبعاده المعرفية وخلفياته الثقافية، ولا يكتفي بالمعرفة اللغوية والنحوية للنص؛ فـ"معرفة لغتين ليست وحدها كافية للترجمة بينهما، لأن الترجمة تحتاج مع معرفة اللغتين إلى معرفة الثقافتين، وإلى أن الترجمة ليست في حقيقة الأمر نقلاً من لغة إلى لغة، بل نقلاً من ثقافة إلى ثقافة". ويتابع الباحث القول: "إن معرفة أنظمة اللغتين، ومعرفة الثقافتين، وهي معرفة ضرورية في ترجمة النصوص العامة التي يشترك فيها أبناء اللغة جميعًا، ليست كافية في ترجمة النصوص المكتوبة في فروع العلم المختلفة، من أدب، وبلاغة، ونحو، وفقه، واجتماع، وغير ذلك، لأن أبرز ما يميّز نصوص العلم من النصوص العامة المشتركة إنما هو مصطلحاتها. وصعوبة النصوص في كل علم وفن لا تكمن في فك رموز اللغة المستعملة فحسب، ولا تكمن في فهم الخلفيات الثقافية في هذه اللغة فحسب، فهاتان صعوبتان كامنتان في كل نص، بل تكمن فوق ذلك، بل ربما أهم من ذلك، في المفاهيم التي يدور النص عليها، وفي المصطلحات التي تعبّر عن هذه المفاهيم".

هذه بعض القضايا الأدبية والفكرية التي عالجتها الدوريات العربية الصادرة مؤخرًا، ونلاحظ فيها انشغالاً أكبر بالراهن الأدبي في العالم العربي وفي الخارج، ومدى تقاطع مسارات الحياة الأدبية بين هذين الفضاءين، والرغبة الواضحة في التواصل مع مستجدات الواقع الأدبي والفكري والمعرفي بين الثقافة العربية وثقافات العالم المعاصر، مع استشراف حذر لآفاق مستقبلية في ظل أوضاع دولية غير مستقرة.

ثلاث رسائل جامعية

ماهر شفيق فريد

١) "استخدام المونولوج الدرامي عند روث دريبر وجين واجنر"

تقع هذه الرسالة في ١٤٧ صفحة وتتألف من :

الفصل الأول : مقدمة

١- نظرة عامة إلى المونولوج الداخلي

٢- مدخل إلى علم العلامات

الفصل الثاني : فن روث دريبر

الفصل الثالث : فن جين واجنر

الفصل الرابع : نتائج وخاتمة

ببليوجرافيا

وتبدأ الباحثة بقولها إن المونولوج الدرامي يتضمن كل عناصر المسرحية الطويلة المكتملة : بداية ووسط ونهاية فضلا عن قصة مروية وحبكة وحدث ورسم للشخصيات ووحدة المكان والزمان والفعل.

ويوصف المونولوج الدرامي بأنه مونودراما أو مسرح لشخص واحد أو ممثل واحد. ويتميز بوجود شخصية واحدة فقط على خشبة المسرح تلعب كل الأدوار. ومن ثم كان السؤال الذي تطرحه الرسالة هو : إلى أي حد يقوم المونولوج الدرامي برأسه شكلا أدبيا كاملا؟ وكيف يتسنى الحكم عليه ؟ وكيف يتمكن الكاتب من المحافظة على الزخم الدرامي مع أنه لا يضم غير شخصية واحدة؟ وكيف يوحي للنظارة بأنهم يشاهدون مسرحية مكتملة؟

وقد تناولت الرسالة عشرة مونولوجات لروث دريبر (١٨٨٤-١٩٥٦) وعشرة مونولوجات، أحدث زمنا، لجين واجنر (ولدت في ١٩٣٥) وكلتاهما كاتبة مسرحية أمريكية وفنانة مسرح متعددة المواهب.

وترتد بدايات المونولوج الدرامي إلى الكوراس (الجوقة) في المسرح الإغريقي، والفاصل الدرامي Interlude في بدايات المسرح الإنجليزي، وفي العصر الإليزابيثي وعصر رجوع الملكية إلى إنجلترا (١٦٦٠).

وفي أواخر القرن التاسع عشر نفخ برنارد شو حياة جديدة في المونولوج الدرامي، وكذلك فعل هنريك إبسن النرويجي.

أما في القرن العشرين فقد طوّر الشكل، على أنحاء مختلفة، كتّاب من طراز ت.س. إليوت وصمويل بكيت وهارولد بنتر وإدوارد بوند وغيرهم.

والمونولوج الدرامي بمعناه الحديث يبدأ في الشعر الفيكتوري لروبرت براوننج (١٨١٢ – ١٨٨٩).

وقد وجدت روث دريبر، كاتبة المونولوجات ومؤديتها قدوة لها في شعر براوننج وبياتريس هرفورد (١٨٦٨–١٩٥٢) وتمكنت من تحويل المونولوج من تسلية إلى فن راقٍ، وذلك في أعمالها التي تضم خمسة وثلاثين مونولوجا.

أما جين واجنر فقد بدأت حياتها ممثلة، ثم تحولت إلى كاتبة تمثيليات تلفزيونية. وفي ١٩٨٦ كتبت أهم عمل لها : "البحث عن علامات حياة ذكية في الكون".

وعرضت الخاتمة لأوجه الشبه والاختلاف بين الكاتبتين (من أوجه الاختلاف بينهما — من حيث الخيط والتقنية واستخدام العلامات — أن دريبر تلتزم وحدات المكان والزمان والفعل، بينما لا تلتزم واجنر بها).

ويبقى أن وجه الشبه الأساسي بين الكاتبتين هو أن كلا منهما تستخدم المونولوج الدرامي في معالجة مشكلات عصرها وقضاياه والنقد الاجتماعي وإلقاء الضوء على الأزمات الشخصية خاصة في حياة النساء. صنعت دريبر ذلك في النصف الأول من القرن العشرين، وصنعته واجنر في النصف الثاني من القرن نفسه.

ودرست الباحثة استخدام العلامات والألوان والكونترابنطية والعلامات الصوتية لدى الكاتبتين.

وموضوع الرسالة جدير بالثناء إذ هو يشق أرضا جديدة على الباحث المصري ويربط بين النص المسرحي وفنون الأداء. فجين واجنر ممثلة وكاتبة مسرحية، وروث دريبر مؤلفة ومؤدية مونولوجات.

وقد عالجت الباحثة تطور المونولوج الدرامي عبر العصور وخصائصه النوعية المميزة، وفرقت بينه وبين مناجاة النفس Soliloquy عند شكسبير، وعقدت مقارنات مفيدة بين أعمال الكاتبتين وأعمال من قبيل "بيت دمية" لإبسن و"أهمية الجدية" لأوسكار وايلد و"حفل الكوكتيل" لإليوت. واهتمت الباحثة بوجه خاص بمسرحية واجنر المسماة "البحث عن علامات حياة ذكية في الكون".

وإلى جانب احتفائها بالجوانب الدرامية التقليدية (الخيط، الحبكة، البناء، التقنية. إلخ...) عنيت الرسالة بالنظر إلى المسرحيات المدروسة من منظور السيميوطيقا (علم العلامات)

الذي أسسه فردنان دي سوسير وتشارلز بيرس، فبحثت مسائل من قبيل استخدام الألوان والكونترابنطية والعلامات السمعية وغيرها.

وتتميز الرسالة باتساق الحجة والخلو من الرطانة النقدية المتكلفة.

على أنه يؤخذ على الباحثة انقيادها للخطأ الشائع بين كثير من الدارسين وهو نسبة وحدات المكان والزمان والفعل إلى أرسطو. والواقع أن أرسطو في كتابه "فن الشعر" لم يشر إلا إلى وحدة الفعل، كما نص على أن يدور الحدث في نطاق زمني لا يتعدى دورة كاملة للشمس. أما وحدة المكان فلم يذكرها البتة، وإنما هي من إضافات نقاد عصر النهضة في فرنسا وإيطاليا وشراح أرسطو مثل كاستلفترو وغيره.

وتعاني الرسالة من عدد من الأخطاء اللغوية وأخطاء أخرى هجائية وطباعية ينبغي تصحيحها.

٢) "الحياد المفترض في خطاب الأمم المتحدة المترجُم: دراسة في علم الدلالة"

هذه رسالة قصيرة (١٤٨ صفحة) في فن (أو ما يؤثر صاحب الرسالة أن يسميه : صنعة أو علم) الترجمة السياسية تتألف من :

إقرار بالشكر

اختصارات

مقدمة : طرح المشكلة — هدف الرسالة — منهج الدراسة

الفصل الاول : إطار نظري (قضايا التعريف، أنماط المعنى، مداخل إلى تحليل المعنى، التعادل).

الفصل الثاني : (مقدمة — خصائص الخطاب السياسي — خصائص الخطاب القانوني — كتابات الأمم المتحدة).

الفصل الثالث : عينة من التحليل.

خاتمة

ملاحق

ببليوجرافيا

وترمي الرسالة، كما تقول المقدمة، إلى تناول مشكلة مراعاة الحياد في ترجمة قرارات مجلس الأمن التابع للأمم المتحدة مع الإشارة بوجه خاص إلى القرارات المتعلقة بالقضية الفلسطينية.

ومدار البحث هو مستويات التركيب والمصطلح . إن الحياد، كما يُعرفه "معجم أكسفورد الأقصر"، مصطلح "يشير إلى وضع لا يميل إلى أي من اتجاهين : إنه غياب لآراء أو مشاعر أو تعبير مقرر؛ عدم احتفال".

وتطمح الرسالة إلى تحليل عينات مختارة من المصطلحات التي تستخدمها الأمم المتحدة بما يكشف عن صعوبات نقل هذه المصطلحات إلى اللغة العربية وإبراز إيحاءاتها

الأيديولوجية الدلالية وذلك بالنظر إلى صعوبات الاختيار المعجمي لمصطلحات معادلة في لغة أخرى هي اللغة العربية.

وتسعى الرسالة، في المحل الأول، إلى تقديم معايير يمكن الاعتماد عليها لاختيار ألفاظ معادلة للمصطلحات والتعبيرات الجديدة.

وفي الفصل الأول يذكر الباحث أن مدار بحثه هو النتاج الختامي للترجمة وليس العملية التي أدت إليها. ومن أجل فحص هذا النتاج يستعين بأدوات علم اللغة خاصة الاستبصارات التي جاءت بها السيمنطيقا أو مبحث الدلالة. فالدلالة تقع من دراسات الترجمة في الصميم، وهي التي تضطلع بدراسة معاني الكلمات وتحليل المعنى.

والرسالة ، كما تقول خاتمتها، محاولة لرسم خريطة معرفية للمصطلحات والتعبيرات المستخدمة في قرارات مجلس الأمن، وهي تعتمد على الأدبيات المكتوبة عن نظريات الترجمة عند جدعون توري وغيره.

وتنتهي الدراسة إلى أن نص القرارات السابق ذكرها نص "هجين" وأنها تستخدم استراتيجية "مقاس واحد للجميع" وذلك من حيث الصياغة، ومن ثم تتمكن القوى العظمى من أن تطبق أو تعلق القرارات الصادرة بما يناسب مصالحها.

ويُحمد للباحث أنه قدم في مطلع الرسالة تعريفات دقيقة لمصطلحاته المفتاحية مثل : تأليف، خطاب، ازدواجية لغوية، أيديولوجيا، حياد، عرف لغوي، ترجمة، إلخ..

وقد أفاد الباحث من كتاب ت.ك. أوجدن و أ.أ. رتشاردز الرائد "معنى المعنى" (١٩٢٣) كما أشار إلى بعض نظريات سيجموند فرويد، وإلى مقالة جورج أورول عن "السياسة واللغة الإنجليزية". واستشهد في بعض المواضع بأعمال أدبية مثل مسرحيتي شكسبير "هنري الرابع" و"الملك لير".

وعلى الصعيد التطبيقي فحص عددا من المصطلحات والتعبيرات والكلمات الذائعة في قرارات مجلس الأمن وهي: السلطة القائمة بالاحتلال/ أراض محتلة/ مستوطنة/ العنف/ ممارسة أقصى قدر من ضبط النفس/ عدم جواز اكتساب الأراضي بالحرب، موضحا أصولها الإيتمولوجية وتطور معناها وما اكتسبته من ظلال معنوية أيديولوجية.

كما أفاد الباحث من كتابات باحثين مصريين وعرب سابقين في نظرية الترجمة مثل محمد عناني وعبد الوهاب المسيري وسعيد بيومي ومحمد ديداوي ومحمد السماك ومحمود صبره ووليد سيف، كما رجع إلى القرآن الكريم و"لسان العرب" لابن منظور والنسخة العربية من موقع الأمم المتحدة على شبكة الإنترنت.

ولكن من اللافت أن الباحث لم يحاول الرجوع إلى أي قواميس سياسية/ دبلوماسية سابقة بالدراسة والنقاش، ومن أمثلتها :

- القاموس السياسي الدبلوماسي، د. شوقي السكري، أحمد مختار الجمال، محمد الخطيب عباس، المطبعة العالمية ١٩٦٠.
- معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية، سموحي فوق العادة، مكتبة لبنان ١٩٧٤.

- معجم العبارات السياسية الحديثة، د. مجدي وهبة، وجدي غالى، مكتبة لبنان ١٩٧٨.
- قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية والدولية، د. راشد البراوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٠.
- قاموس مصطلحات العلاقات والمؤتمرات الدولية، حسن عبد الله، مكتبة لبنان، ١٩٨٢.
- قاموس المصطلحات الدبلوماسية، جمال بركات، مكتبة لبنان ١٩٨٢.
- معجم المصطلحات البرلمانية والسياسية، محمد عتريس، دار الآفاق العربية ١٩٩٧.

وهو ما كان خليقا أن يزيد بحثه غنى ودسامة.

٣) "إعادة النظر في الموقف النقدي لبول دي مان"

موضوع هذه الرسالة هو الناقد التفكيكي بول دي مان (١٩١٩–١٩٨٣) وتطور مواقفه النقدية في علاقاتها بالمدارس النقدية الكبرى لعصره. ولأجل بلوغ هذه الغاية يتركز اهتمام الباحثة على تقنياته في إعادة قراءة النصوص التي يدرسها، مع الإشارة إلى تقييم نقاده لهذه التقنيات.

ولد دي مان في أنتورب (بلجيكا). درس الهندسة في جامعة بروكسل الحرة (١٩٣٩ – ١٩٤٢). أسهم ببعض مقالات في صحيفة "لو سوار" (المساء) في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٢ وهي صحيفة متعاونة مع الاحتلال الألماني لبلاده. اشتغل في ميدان النشر وترجم رواية هرمان ملفل "موبي ديك" من الإنجليزية إلى الهولندية. فشل في مهنة النشر فهاجر إلى نيويورك في ١٩٤٨ واشتغل بائعا للكتب ثم بالتدريس في بعض الكليات. وعقب ذلك انتقل إلى بوسطن حيث اشتغل بتدريس اللغة الفرنسية وقام ببعض الترجمات إلى الإنجليزية . حصل على الماجستير في ١٩٥٨ والدكتوراه في ١٩٦٠ من جامعة هارفرد، ثم اشتغل بالتدريس في جامعتي كورنيل (١٩٦٠–١٩٦٧) وجونز هوبكنز (١٩٦٧–١٩٧٠) قبل أن يستقر بجامعة ييل (١٩٧٠–١٩٨٣). أهم كتبه هي : العمى والبصيرة (١٩٧١) ألجوريات القراءة (١٩٧٩). وبعد وفاته صدرت له : بلاغة الرومانسية (١٩٨٤) مقاومة النظرية (١٩٨٦) كتابات نقدية ١٩٥٣–١٩٧٨ (١٩٨٩) صحافة في زمن الحرب ١٩٣٩–١٩٤٣ (١٩٨٩) الرومانسية والنقد المعاصر (١٩٩٣). انكشف أمر تعاطفه مع النازي في ١٩٨٧ واتهمت إحدى مقالاته بمعاداة السامية.

وأهم كتابات دي مان المترجمة إلى اللغة العربية هي :

- العمى والبصيرة : مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠.
- النقد والأزمة، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة شؤون أدبية، السنة الثالثة، العدد ١١، خريف ١٩٨٩، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة، الشارقة.
- استراتيجيات التفكيك : جاك دريدا وبول دي مان، ترجمة وتأليف حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ٢٠٠٩.

- البنيوية والتفكيك : مداخل نقدية لمجموعة من الكتاب، ترجمة حسام نايل. أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ٢٠٠٧.
- النقد والمجتمع : حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا وآخرين. ترجمة وتحرير فخرى صالح، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.

وتتألف الرسالة موضوع هذه الكلمة من قائمة بالاختصارات الواردة فيها، فمقدمة. فأربعة فصول هي على التوالي : "موقف دي مان النقدي في مرحلته الباكرة"، "مقاومة سحر الرومانتيكية"، "قراءة علم الجمال الهيجلي والكانطي"، "موقف دي مان التفكيكي". وتنتهي الرسالة بخاتمة وقائمة بالأعمال التي رجعت إليها الباحثة.

ولا تنحصر كتابات دي مان في المنهج التفكيكي وحسب، وإنما تماس عدة تقنيات نقدية اهتم بها طوال حياته. وقد كان واحدا من أول جيل من النقاد الأدبيين الذين أدخلوا أفكارا تفكيكية نظرية، على نحو صريح، في حقل النقد الأدبي. إنه شخصية مثيرة للجدل كانت مصدر إلهام لبعض النقاد ومثار ضيق نقاد آخرين.

تعرّف دي مان على مدرسة "النقد الجديد" الأنجلو – أمريكية عند وصوله إلى الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر أربعينيات القرن الماضي. كان اهتمام هذه المدرسة، كما هو معروف، ينصب على القراءة الدقيقة للنص ودراسة عناصره الشكلية دون إلقاء كبير اهتمام إلى القضايا "الفلسفية" الأكبر التي قد تنطوي عليها. ونظرا لاهتمام دي مان بكتابات فلاسفة ومفكرين من أمثال هيدجر وسارتر وموريس بلانشو فقد اعترض على تجاهل النقاد الجدد للجانب الفلسفي من الأعمال الأدبية.

تحول دي مان باهتمامه تدريجيا من النقد الجديد إلى التفكيك، وإن ظل محتفظا من الأول بمنهجه الداخلي في قراءة النصوص، واستبعاد العناصر الخارجية كالبيئة والعصر وشخصية المؤلف، ومناهضة النزعات البيوجرافية والتاريخية والسوسيولوجية.

وقد كانت قراءة دي مان لأعمال هيدجر وهوسرل عاملا حاسما في جعله ينصرف عن النقاد الجدد. وشهدت أواخر ستينيات ومطالع سبعينيات القرن الماضي نشأة التفكيك بوصفه ضربا من "التفسير" النصي، وكان من أعلامه إلى جانب دي مان، ج. هيليس ميلر، وجوزيف ريدل، وهارولد بلوم. كوّن هؤلاء النقاد ما عرف باسم مدرسة جامعة ييل الأمريكية ودشّنها دي مان بكتابه المسمى "العمى والبصيرة" (١٩٧١) حيث كتب عن قراءة جاك دريدا، في كتابه "في علم الكتابة"، لروسو.

ودَيْن دي مان لدريدا واضح ولكنه يختلف معه في أمور ويختط لنفسه نهجا مستقلا، كما يعمد إلى استخدام مصطلحات هيدجرية.

وفي الفصل الأول من الرسالة نلتقي بنقد دي مان لمدرسة النقد الجديد والنزعة الشكلانية وهما تركزان على "أدبية" الأدب وترفضان البويطيقا الرومانتيكية وتعمدان إلى الفحص المفصل لمكونات النص اللغوية.

والفصل الثاني دراسة لنقد دي مان للرومانتيكية مشيرة إلى أن أغلب النقاد كانوا ينظرون إلى الصورة الرومانتيكية على أنها علاقة بين العقل والطبيعة، بين الموضوع والذات، أو بين الطبيعة والنفس. وفي هذا الصدد يدرس دي مان "الألجورية" و"الرمز" مفيدا في ذلك من كتابات فالتر بنيامين.

كذلك يتتبع هذا الفصل معالجة دي مان لنظرية كولردج في التوفيق بين الأضداد، أو التوتر بين الذات والموضوع، وبين الألجورية والرمز، وصلة ذلك كله بالتورية الساخرة. وقد شارك في هذه المجادلات — إلى جانب دي مان — نقاد من طراز م.هـ. إبرامز، وإيرل فاسرمان، و و.ك. ويمزات، وجيفري هارتمان، وهارولد بلوم وغيرهم.

والفصل الثالث دراسة لموقف دي مان من كتابات هجل وكانط في علم الجمال، بما يقيم جسرا بين بويطيقا الرومانتيكية الإنجليزية وخطاب الأيديولوجيا الجمالية الألمانية انطلاقا من كانط وهجل وشللر وصولا إلى المفكرين الألمان في يومنا هذا.

ويعالج الفصل الرابع موقف دي مان التفكيكي، مع تقديم لمحة عن مبادئ المدرسة التفكيكية في جامعة ييل، ومقارنة قراءات دريدا لنتشه وروسو بقراءات دي مان لهذين الاثنين، وبيان مفهوم دي مان لعملية القراءة، وأخلاقيات القراءة، حيث يرى دي مان — وهنا مفارقته — أن كل القراءات النقدية إنما هي إساءة قراءات.

وإذا أخذنا في الاعتبار صعوبة الموضوع الذي جعلت منه الباحثة مدارا لبحثها (فهو لا يشمل دي مان فحسب وإنما يشمل أيضا — ولو من بعيد — كانط وهجل وهوسرل ونتشه وهيدجر ودريدا) فسنجد أن الرسالة مجهود طيب ينم على اجتهاد ومثابرة، ويستند إلى أساس فلسفي مكين.

على أن الرسالة تعاني من عدد من الهفوات اللغوية والطباعية وهي آفة شائعة — كورم سرطاني متمدد — في أبحاث كثير من أبناء هذا الجيل من الباحثين، مما ينبغي أن يؤخذ بالشدة والصرامة.

الهوامش:

(١) استخدام المونولوج الدرامي عند روث دريبر وجين واجنر، رسالة دكتوراه مقدمة من ابتسام الشقرفي، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عناني، د. نازك عبد اللطيف، كلية الآداب، جامعة بنها ٢٠٠٩.

(٢) "الحياد المفترض في خطاب الأمم المتحدة المترجم : دراسة في علم الدلالة"، رسالة ماجستير مقدمة من محمود حامد الشريف، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عناني، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٩.

(٣) إعادة النظر في الموقف النقدي لبول دي مان، رسالة ماجستير مقدمة من دعاء السيد أحمد عميرة، تحت إشراف أ.د. ماري تريز عبد المسيح فلتاؤوس، أ.د. ماهر شفيق فريد، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٩.

فصول . نت

ماجد مصطفى

من خلال التجول بمحرك البحث google نجد عددًا كبيرًا من المواقع الإلكترونية العربية على شبكة الإنترنت تحوي مادة متنوعة عن "الرواية البوليسية"، منها مواقع للصحف والمجلات والدوريات، ومنها مواقع موسوعات إلكترونية، ومكتبات، ومنتديات. وأولها بالطبع الموسوعة الإلكترونية (**ويكيبيديا**):

http://ar.wikipedia.org/wik

وفي مقال تعريفي عن الأدب البوليسي تذكر الموسوعة أن: "الأدب البوليسي لون من الأدب القصصي الخيالي يتناول جريمة معينة مع محاولات كشف مرتكبها وعددا من مفاتيح الحل مع شرطي سري يحل اللغز. في معظم القصص البوليسية تكون الجريمة جريمة قتل، والمفاتيح إما تؤدي إلى الحل أو إلى الابتعاد عنه. تطور الأدب البوليسي ودخلته شخصيات جديدة، وأنماط جديدة في كتابة الأدب البوليسي حيث انبثق من عباءته روايات الجاسوسية التي غذتها أحداث القرن العشرين مثل الحربين العالميتين والحرب الباردة ومن أشهر الشخصيات المبتدعة في هذا الشأن شخصية جيمس بوند".

ويتابع الموقع التعريف بالأدب البوليسي في أربع محاور أخرى هي: النمط، تاريخ القصة البوليسية، الروايات البوليسية، الروايات البوليسية للمراهقين

http://www.alsabaah.com

موقع (جريدة الصباح)

وهي جريدة يومية عراقية، وفي باب "أدب" مقال بعنوان: "لماذا يعشق الناس الروايات البوليسبة؟" كتبه د. معتز يحيى عبد الحميد، يبدؤه بالقول: "من الفروق الواضحة

بين الروايات البوليسية والأدب أن العلاقة بين القراء وهذه الروايات علاقة مؤقتة. تستمر فقط خلال مدة القراءة ثم ما تلبث أن تنقطع عقب الانتهاء من قراءة كتاب، باعتبار أن اللهاث وراء متابعة سطور الكتاب نابع من السعي لمعرفة الفاعل، وما إن يتم ذلك حتى تفقد الرواية جذوتها، أشبه بعيدان الثقاب، من الصعب، بل من المستحيل إشعالها مرة أخرى إلا عن طريق مصدر حراري مشتعل، ولا يمكن لقارئ أن يعاود قراءة الرواية نفسها بالمتعة نفسها. مثلما قال فولتير عن متعته في قراءة (ألف ليلة وليلة) بأنه ليته أصيب بداء النسيان كي يعاود القراءة مرة ومرات".

ويميز الكاتب بين الرواية البوليسية وروايات الجريمة، فيقول: "يمكن الاتفاق على أن رواية الجريمة هي التي تعرف في المقام الأول اسم القاتل، ودوافعه، أو اسم المجرم، والأسباب التي دفعته لارتكاب جريمته، وقد يكون في هذه الروايات رجل شرطة يسعى للقبض على المجرم، مثلما حدث في رواية دوستويفسكي، أما أغلب الروايات البوليسية، فإن القاتل أو المجرم لا يظهر سوى في الصفحات الأخيرة، لذا تعد روايات آرثر كونان دويل، وأجاثا كريستي ورايموند شاندللر وجورج سيمنون من الروايات البوليسية، أما روايات الجريمة فهي أقرب إلى الأدب وتكاد الجريمة تكون موجودة في كتابات الكثير من الأدباء العالميين والعرب".

http://www.shabablek.com

موقع (شباب لك)

مقال بعنوان "أجاثا كريستي ملكة الرواية البوليسية"

الكاتبة البريطانية أجاثا كريستي (١٨٩٠-١٩٧٦)

يقول كاتب المقال: "ولدت أجاثا كريستي في توركاي بجنوب انكلترا من أب أمريكي وأم بريطانية. لم تذهب يوما إلى المدرسة بل تلقت تعليمها في البيت على يد أمها التي شجعتها على الكتابة ودفعتها لذلك في وقت مبكر من حياتها. تزوجت من الطيار أرشيباد كريستي عام ١٩١٤ مع بداية الحرب العالمية الأولى والتي تطوعت فيها كممرضة وعملت في صيدلية المستشفى في تحضير وتركيب الأدوية كما تعرفت على السموم المختلفة مما كان له أثر كبير في كتاباتها اللاحقة عن الجرائم. نشرت أول رواية لها في عام ١٩٢٠ وهي (القضية الغامضة في ستايلز) ونشرت بعدها الكثير من الروايات مثل (الأربعة الكبار)، (جريمة في ملعب الغولف). وبلغت قمة الشهرة مع روايتها الرائعة (مقتل روجر أكرويد) عام ١٩٢٦".

http://www.ibtesama.com

(ابتسامة)

في هذا الموقع ترجمة لمقال "الرواية البوليسية - لخورخي لويس بورخس"، ترجمه عن الإسبانية "وليد سليمان". يعالج بورخس في هذا المقال المهم إبداع رائد القصة البوليسية في الأدب الحديث الكاتب الأمريكي "إدجار آلان بو" ويقول عنه:

"بعض النقاد الأدبيين، اليوم، يبخسونه قدره. ولكني أعتقد أن أعمال بو في مجملها، هي أعمال عبقري، حتى وإن كانت قصصه، باستثناء "مغامرات أرثر غوردون بيم"، تشتمل على عيوب. وجميعها، في ما عدا ذلك، تكون شخصية تعيش بعيدا عن الشخصيات التي خلقها، تعيش بعيدا عن أوغست دوبان، بعيدا عن الجرائم وعن الألغاز التي لم تعد تخيفنا اليوم".

www.awu-dam.org

يعرض هذا الموقع كتاب:

الرواية البوليسية ـــ د.عبد القادر شرشار

دراسة ـ من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٣

http://www.mobdeoon.net/forum

في هذا الموقع مقال "الرواية البوليسية" تأليف: فولكر أوت، ترجمة محمد فؤاد نعناع.

www.daralhayat.com/print/51180

أما موقع (**جريدة الحياة**) فينشر مقالاً لإبراهيم العريس، الخميس، ٢٧ أغسطس ٢٠٠٩، بعنوان: "بدايات صامتة وأنواع لا تنتهي عنوانها التشويق"، ضمن سلسلة مقالات عن "سينما الأدب البوليسي".

http://www.aljeeran.net

(الجيران)

يعرض الموقع بتاريخ 22/07/2008 خبرًا بعنوان "أسبوع الرواية البوليسية في إسبانيا يجتذب أكثر من مليون شخص". ويقول الخبر: "قال منظمو أسبوع الرواية البوليسية أو "الرواية السوداء" لمدينة خيخون، المهرجان الأدبي المخصص لهذا النوع من الأدب، إن المهرجان شهد زيارة أكثر من مليون شخص خلال عشرة أيام وبيع خلاله أكثر من خمسين ألف رواية. وشارك في المهرجان أكثر من مئة كاتب أغلبهم من مؤلفي الرواية السوداء والخيال العلمي والرواية التاريخية والقصص المصورة من دول عدة منها المكسيك والولايات المتحدة والأرجنتين وكوبا وبريطانيا وفرنسا وكولومبيا وأوروجواي وشيلي وكندا وبيرو إلى جانب أسبانيا. كما شارك بالمهرجان المؤلفون الأمريكي جيورجيس آر آر مارتين، والأسباني خورخي سيمبرون، والمكسيكي خوسيه إيميليو باتشيكو، والكندي سكوت باكير.

http://www.fdaat.com/

في هذا الموقع مقال بعنوان "ملامح بوليسية في روايات... عربية"، كتبه نبيل سليمان، ويقول فيه: "ربما كانت روايات أغاثا كريستي أكثر رواجاً في بلاد العرب من مجموع روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف ومعهما «دزينة» من نجوم الرواية العربية. ودلالة على ذلك تكفي الإشارة إلى تواتر الطبعات الشعبية من روايات كريستي في بلاد العرب، منذ عقود حتى اليوم. إزاء السؤال عن ذلك، قد يلوّح متذرع أو متذرعة بالثقافة العالمية وبالنخبوية ـ مع قليل أو كثير من الرطانة بالشعبي والجماهيري ـ بروايات إحسان عبد القدوس أو صالح

مرسي أو يوسف السباعي، ثم يصفعنا المتذرع أو تصفعنا المتذرعة بالسؤال المستهزئ المتعالي: وما قيمة كتابة التزجية هذه؟ لكتابة التزجية هذه لدى غيرنا، ولدى ندرة منا، اسم آخر هو: أدب المتعة أو أدب الهامش. وفي صلب أدب الهامش أو أدب المتعة تأتي الرواية البوليسية التي ترسم علامة فارقة في تاريخ فن الرواية، باجتذابها إلى هذا الفن جمهرة أكبر فأكبرٍ من القراء، منذ شاعت مسلسلاتها في الصحف اليومية والأسبوعية في القرن التاسع عشر فضلاً عن أنها «فرّخت» في القرن العشرين تلك الصناعة البريطانية التي عرفت برواية التجسس وفيها اتقدت نجوم غراهام غرين وسومرست موم وسواهما. عربياً، يبدو أن الرواية آثرت سبيلاً آخر، لا تخرج عنه إلا عصبة محدودة، منها ما كتب صالح مرسي من الرواية الجاسوسية التي تقوم في صلبها، وبقدر أو أكبر، الرواية البوليسية، كروايته «كنت جاسوساً في إسرائيل» التي تحولت مسلسلاً عنوانه «رأفت الهجان»، وروايته «الحفار". أما السبيل الذي آثرته الرواية العربية، فهو الإفادة بحسبان من الرواية البوليسية التي تعوّل على التشويق والإثارة، وعلى التعقيد والغموض والتمركز حول «البطل». وربما كان الأنموذج الأمثل لذلك هو ما كتبه نجيب محفوظ وغالب هلسا".

/http://www.adabatfal.com

(أدب أطفال)

في هذا الموقع مقال بعنوان "أليس محمود سالم رائداً عربياً للرواية البوليسية؟"

/http://www.ahram.org.eg

وأخيرًا في موقع جريدة (**الأهرام**) حديث أجرته "حسناء الجريسي" مع الروائي "يوسف القعيد"، ونشر في مجلة الأهرام العربي، بتاريخ السبت ٩ / ٥ / ٢٠٠٩، وجاء ضمن الحديث السؤال التالي:

لماذا تغيب الرواية البوليسية عن الأدب العربي كما نراها في الخارج؟

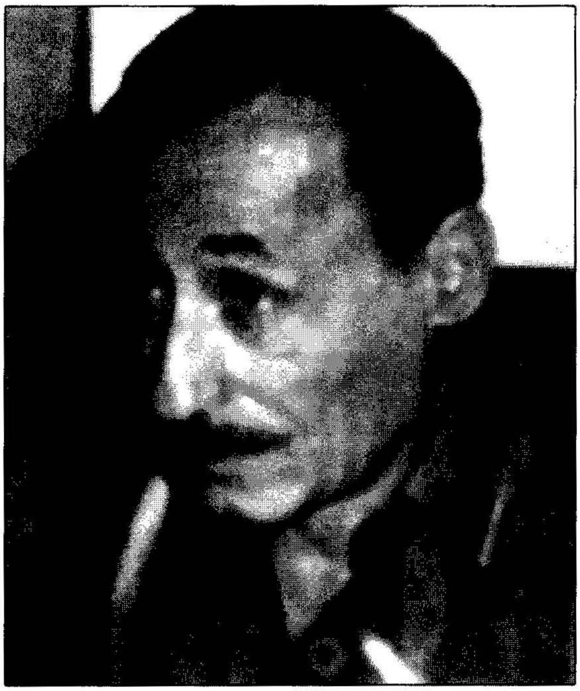
وكانت إجابة الروائي يوسف القعيد:

"قرأت ملفا كاملا في مجلة الدوحة، يحاول الإجابة عن هذا السؤال، قرأته وما خرجت بإجابة، وطرحت السؤال علي نفسي كثيرا وما وجدت إجابة، إنها مسألة محيرة، ليس لدينا كاتب روايات بوليسية نقرأ له، أسمع كثيرا عن نبيل فاروق، لكنني لم أقرأ له للأسف الشديد، ومع هذا مازلت أذكر رواية أكثر من مهمة لفتحي غانم للأسف لا يذكرها أحد عنوانها من أين قال لي إنه أحب أن يجرب كتابة الرواية البوليسية فكتبها، وهي عمل ممتع وجميل، لكنه ليس في مثل شهرة الرجل الذي فقد ظله، أو زينب والعرش أيضا أعد ألغاز محمود سالم كاتب الأطفال الجميل المنسي كتابة بوليسية باقتدار وامتياز".

هذا بعض ما جاء في المواقع العربية تحت عنوان "الرواية البوليسية". ويمكن البحث تحت عنوان "أدب الجريمة"، وبالطبع يمكن البحث أيضًا بأسماء مشاهير كتّاب الرواية البوليسية، مثل: أجاثا كريستي، وآرثر كونان دويل، وجورج سيمنون، ونبيل فاروق، وغيرهم.

شخصية العدد

صالح مرسى



هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسى .. تجاهله النقاد حيا وجاملوه ميتا

حلمى النمنم

حول أدب الجاسوسية: رواية «الحفار» نموذجا

محمد قطب

بيليوجرافيا صالح مرسى رائد أدب الجاسوسية

إيناس على أحمد

هل لدينا أدب جاسوسية؟

صالح مرسي.. تجاهله النقاد حيا وجاملوه ميتا

حلمي النمنم

رحل صالح مرسي عن عالمنا في ١٦ أغسطس ١٩٩٦، وفي نفسه مرارة شديدة من المؤسسة الأدبية والنقدية، التي لم تعترف بأن أعماله التي قدمها عن عالم المخابرات والجاسوسية ترقى إلى مصاف الروايات، حتى أصدقاؤه من النقاد الذين كانوا يشيدون بأعماله تلك، لم يكتب أحدهم ـ في حياته ـ شهادته، وكان الرجل يجد رواياته وأبطاله، مثل "رأفت الهجان" تحولوا إلى رموز وطنية في التاريخ العربي كله، وطبعات أعماله تنفد بسرعة ويزداد الطلب عليها، بينما النقاد يعاملونها بازدراء أو يتجاهلونها تماما.. وبعد وفاته كتب د. صبري حافظ مقالا مطولا عنه في مجلة "المصور" مشيدا برواياته ومعتبرا أنه رائد أدب الجاسوسية في عالمنا العربي، وعاتب الناقد د. صلاح فضل زملاءه من النقاد أنهم أساءوا معاملة أعمال صالح مرسي. كما أساءوا من قبل التعامل مع روايات إحسان عبد القدوس، ولو أن صالح قرأ في حياته ما كتبه كل من صبري حافظ وصلاح فضل لتلاشت مرارته وخفت الضغوط عليه.

الناقد الراحل د. علي الراعي، كان الأكثر تشددا مع أعمال صالح مرسي، فرفض أن تقارن بنظيراتها في الآداب الأوروبية، فهي هناك تقوم على الخيال المطلق للكاتب، بينما كان صالح يطلع على ملفات المخابرات العامة، وسأل د. الراعي صالح مرسي.. إذا لم ترجع إلى ملفات المخابرات العامة، هل ستكتب؟ ورد صالح بالنفي، وهنا اعتبر د. الراعي تلك الأعمال ليست روايات جاسوسية.. وإن أكد اعتزازه بالدور الوطني الذي لعبته تلك الأعمال، من حديث عن بطولات رجال المخابرات المصرية في تعاملهم مع "العدو الصهيوني"، مما رفع من الروح الوطنية لدى الملايين من الشبان في مصر وفي البلاد العربية.

والأمر المؤكد أن كل روايات الجاسوسية التي كتبها صالح مرسي هي وقائع حقيقية جرت على الأرض، فروايته الأولى في هذه الأعمال "الصعود إلى الهاوية"، سنة ١٩٧٦، تدور

حول "هبة سليم" الفتاة المصرية التي سافرت إلى باريس في بعثة لدراسة الأدب الفرنسي وصارت جاسوسة لإسرائيل، وهكذا الحال في بقية رواياته، ولا نعرف على وجه التحديد السبب المباشر الذي دفع صالح إلى هذا المجال، هو بدأ كاتبًا للقصة القصيرة وأصدر مجموعته الأولى "الخوف" سنة ١٩٦٠، ثم اتجه إلى كتابة الرواية فنشر "زقاق السيد البلطي" سنة ١٩٦٣، وشق لنفسه طريقًا في الكتابة، حيث وظف تجربته السابقة بوصفه بحارًا. فقد عمل بالبحر منذ سنة ١٩٤٨ وحتى ١٩٥٥، وكتب عن عالم البحر والساحل، الأمر الذي حدا بالناقد د. الراعي أن يطلق عليه "رائد أدب البحر" في عالمنا العربي، وهو وصف يعبر عن كثير من الحب لصالح، لكن الحقيقة أن أدب البحر قديم من أيام السندباد البحري، وفي تراثنا العربي الكثير من الأعمال الأدبية في هذا الجانب من النشاط والحياة الإنسانية، وما يحسب لصالح أنه هو الذي اهتم بهذا الجانب بين الكتاب المعاصرين ـ لكن الباب لم يكن مفتوحا في الستينيات، فمن يكتب القصة القصيرة سيواجه بقامة وشمس تحرق من عداها، هذه الشمس هي "يوسف إدريس" الذي كان في ذروة تألقه في القصة القصيرة، وكانت الأنظار كلها متجهة إليه وحده، ونعرف أن يوسف إدريس كان حريصًا على احتكار الإعلام والنقد لنفسه وحده، وكان ينزعج إذا لم يجد خبرا. وفي الرواية كان هناك نجيب محفوظ والذي كان يصدر عملاً كل عام تقريبا، وأعماله تأخذ النقاد جميعا إليها مدحا أو قدحا، وكان محفوظ يعقد ندوته الأسبوعية في ميدان الأوبرا وكانت تجذب الكتاب الشبان والمثقفين إليها وتشغل المجتمع الثقافي كله. وكان صالح مرسي واحدا من هؤلاء الذين قدر لهم أن يعاصروا الهرمين.. إدريس ومحفوظ.

ولعله وجد في روايات الجاسوسية مجالا جديدًا لن ينافسه فيه أحد، أو تجربة جديدة للكتابة، وقد سئل هو كثيرا من الصحفيين عن تحوله نحو هذه الروايات، وكان رده أن الدافع الوطني هو الذي حركه، خاصة بعد ما جرى سنة ١٩٦٧، من هزيمة قاسية، وأنه كان يريد تقديم البطولات الخارقة لرجال المخابرات ليبعث الثقة في الذات الوطنية والعربية أمام الحديث عن الجيش والجندي الإسرائيلي الذي لا يُقهر، وهناك تفاصيل أخرى رواها في مذكراته السيد كمال حسن علي عن فترة توليه رئاسة المخابرات العامة، كمال حسن علي رجل عسكري فذ، كان أحد قادة حرب أكتوبر، وتولى رئاسة المخابرات العامة ثم وزارة الدفاع ومن بعدها وزارة الخارجية ثم رئاسة الوزراء، وكان رجلا مثقفا، وهناك روايات عن أنه في شبابه كان عضوا في "حدتو". وجاء في مذكراته أنه حين تولى رئاسة المخابرات العامة، كان الرئيس السادات قد أفرج عن الكاتب الصحفي مصطفى أمين، وشن مصطفى حملة ضارية على جهاز المخابرات ورجاله في "أخبار اليوم" وجند المؤسسة تقريبا في هذه الحملة، وعموما هو وحده كان مؤسسة ضخمة، وقد انعكست تلك الحملة سلبا على العاملين بالجهاز، كما يروي كمال حسن علي، وأراد هو أن يرفع روح رجاله، فبدأ بدعوة عدد من كبار الكتاب لزيارة الجهاز والاطلاع على ما يقومون به، ويبدو أن تأثير ذلك لم يكن كافيا، في ظل استمرار مصطفى في حملته، ولعلنا نتذكر حين أصدر كتابه "سنة أولى سجن"، وكانت

نسخه تنفد باستمرار ويعاد طباعته، المهم تفتق ذهن كمال حسن علي عن دعوة "صالح مرسي" ليقدم بأسلوبه الأدبي بعض العمليات الناجحة التي قام بها رجال المخابرات، وكانت البداية بقصة "هبة سليم"، لكن لماذا تم اختيار صالح مرسي تحديدا..؟ هذا ما لم يذكره كمال حسن علي تحديدا ربما لأنه أديب وقصاص، وربما لأن الحس والحماس الوطني كان واضحا في كتاباته الصحفية، وربما كانت هناك علاقة ما تربطهما، ومن المهم التوقف هنا عند مسألة مهمة، ففي الوسط الصحفي خلال الفترة التي كان يكتب فيها صالح، كان اتصال الصحف بالجهات الأمنية - أقصد وزارة الداخلية - والتعامل معها يُنظر إليه باسترابة من الصحفيين، أما الاتصال بالمخابرات العامة فكان يعد عملا وطنيا، ومن يقومون بذلك من الصحفيين كانوا يفخرون ويعلنون، ولا يجدون غضاضة فيه، فهؤلاء يتعاملون ويعملون خارج الحدود مع أعداء الوطن.. المهم بدأ صالح مرسي كتابة روايات الجاسوسية، وكان يستقي حكاياتها من أوراق وملفات المخابرات العامة.

لكن هل ينفي عنها ذلك صفة الرواية أو أنها مجرد "تقارير أدبية"؟

لو قلنا بذلك، فهذا يعني بالضرورة أن نلغي من أدبنا العربي روايات مثل "بداية ونهاية" و"اللص والكلاب" لنجيب محفوظ.. فالأولى استقاها محفوظ من طلب تقدمت به أسرة لنيل المساعدة من إدارة الأوقاف، وقت أن كان يعمل هو بالأوقاف، والثانية كانت مأخوذة من قصة السفاح محمود أمين سليمان ونشرت في الصحف المصرية كلها وقتها، بكافة تفاصيلها، بل إذا أخذنا بهذا المعيار لشطبنا الرواية التاريخية كلها، ولنأخذ رواية جمال الغيطاني.. الزيني بركات، فهي مأخوذة من شخصية المحتسب الزيني بركات كما رواها ابن إياس، وهكذا الحال في بقية الروايات التاريخية، وإذا ذهبنا إلى الأدب العالمي لحذفنا رواية مثل "الحرب والسلام" التي كتبها تولستوي، فهي مأخوذة عن حرب حقيقية والأمر نفسه بالنسبة لرواية إرنست هيمنجواي "وداعا للسلاح" وكذلك روايته "لمن تدق الأجراس".

ولعل التحدي لموهبة الكاتب وقدرته على الإبداع يكون أكبر في حالة الرواية التاريخية أو رواية الجاسوسية ففي الرواية التي يتحمل خيال الكاتب مسئوليتها بالكامل يكون لديه الحرية كاملة في الخلق وبناء الشخصيات ووضع النهاية التي يريدها، أو يفرضها عليه العمل، لكن في حالة صالح مرسي الأمر يختلف، نحن بإزاء رواية نهايتها وضعت سلفًا، وكذلك الحال في العمل التاريخي، فالقارئ الذي يُقبل على رواية محمد سعيد العريان "على باب زويلة" يعرف من البداية أن البطل سوف يموت مشنوقًا على باب زويلة، ويعرف أنه كان سلطان مصر وقاوم غزو سليم الأول واحتلاله لمصر، ومع ذلك يكون على المبدع بناء الأحداث والشخصيات بأسلوب يجذب القارئ ويقدم له الجديد، وفضلا عن ذلك يقدم عملا روائيا وليس تقريرًا إخباريا بحادثة معينة، وقد ذكر صالح قبل وفاته بشهور أنه حين شرع في كتابة قصة "رأفت الهجان" تسلم صفحة فلوسكاب بها بعض البيانات حول رأفت أو رفعت الجمال. ومن خلال هذه الصفحة قدم عملا من ثلاثة أجزاء، وبالتأكيد فإن التفاصيل هو المسئول عنها، يخلقها هو، والسرد في النهاية هو قضيته، والمحك الحقيقي لعمله.

وقبل حوالي عامين نبهني أحد الصحفيين القدامى إلى سيدة تتواجد في بعض المنتديات الأدبية وأنها كانت تدرس في باريس في مطلع السبعينيات وكانت تعرف جيدا "هبة سليم" بطلة "الصعود إلى الهاوية"، واقتربت من هذه السيدة لأسمع منها، وغضبت في البداية، لسبب بعيد عن الموضوع، فلو صح أنها كانت زميلة هبة، فهذا يعني أنها تجاوزت الستين، ورغم أنها تجاوزتها بالفعل، فقد دللتها بأنها تبدو أقل من الأربعين. المهم أنها ذكرت لي تفاصيل كثيرة عن الجاسوسة، لم ترد في رواية صالح مرسي، وربما لو استعملها لكنا بإزاء عمل آخر تماما، أقصد أنه خلق عملا وفق تخطيطه الأدبي وعالمه الروائي، ونعرف أن صالح استغرق سنوات يكتب "رأفت الهجان" ولو كان يعب من الملفات ويعيد صياغة قصاصاتها، لكتبها في أسبوع.

نجحت رواية الهجان عن الجاسوسية لأنها تلبي احتياجا خاصا لدى القراء، هذا النوع من الروايات يحمل معاني البطولة والمغامرة والذكاء الشديد. فأي هفوة يرتكبها العميل أو الجاسوس يمكن أن تودي بحياته، ولو أنها اكتفت بذلك لكانت أقرب إلى الرواية البوليسية، لكنها تحمل إضافة إلى ذلك معنى نبيلاً وهو المعنى الوطني حينا أو الانتصار لمبدأ وفكرة معينة يعتنقها صاحبها، وجدنا في بريطانيا والولايات المتحدة "جواسيس" يعملون لصالح الاتحاد السوفيتي ويتعاملون مع الـ كي. جي. بي، لأنهم يؤمنون بالفكرة الماركسية، وقبل سنوات كشف في بريطانيا النقاب عن أن سيدة ظلت تعمل لعقود مع الـ كي. جي. بي ضد المنشآت النووية في بريطانيا، بلدها، وحين وُوجهت بذلك اعترفت بشجاعة قائلة إنها مقتنعة بما قامت به، لوقف سباق التسلح النووي ودمار العالم، ولم يوجه إليها الادعاء البريطاني أي اتهام فقد كانت تجاوزت الثمانين من عمرها .. وربما يجد بعضنا في رواية رأفت الهجان استطرادًا وتطويلا في بعض أجزائها، لكنه لم يكن مملا، بل كان لتشويق القارئ المصري والعربي، الذي يرضيه ويسعده وطنيا ذلك الشاب الذي استطاع أن يندسّ وسط الأعداء لسنوات ويخدعهم، أي أنه أشد ذكاء منهم وقادر على النفاذ إليهم دون أن يشعروا، هذا بحد ذاته يشعر هذا المواطن أو القارئ بالتفوق وبأنهم ليسوا أقل من "العدو" ذكاء، والأمر نفسه ينطبق على بطل "دموع في عيون وقحة" أما "الصعود إلى الهاوية"، فقد كانت هبة سليم هي بطلة العمل، لكن القراء ومشاهدي الفيلم تعلقوا بالبطل الذي أمكن له الإيقاع بها ومازالت عبارته لها "هي دي مصر يا عبلة" تتردد إلى اليوم بين الكثيرين، وإن كان في سياقات أخرى، لكن شرط النجاح أن تكتب الوقائع أدبيا وتقدم روائيا بشكل جيد، ولعلنا نتذكر أن "جريدة الأهرام" في عددها الأسبوعي، نشرت في السنوات الأخيرة أكثر من عمل عن عمليات مخابراتية، لكنها لم تنجح ولم يتعلق بها الجمهور ليس لضعف البطولة، بل لضعف الكتابة والتناول الأدبي والدرامي، وفارق كبير بين أديب يعايش العمل فيخلقه خلقا، وآخر يتلقى عملا أو ملفا فـ"يدلقه" على الصفحات.

وحتى وقت أن كان صالح يكتب أعماله، كان هناك آخرون يحاولون الكتابة، ولنتذكر عملاً نُشر فصولا في مجلة "آخر ساعة" بعنوان: "كنت صديقا لديان" وظهر في كتاب

فيما بعد، وعلى مستوى الوقائع والأحداث فإنه مليء، وبه مادة تصنع ملحمة أدبية وإنسانية حقيقية، نحن بإزاء جاسوس زرعته المخابرات المصرية داخل إسرائيل وصار صديقا مقربًا من موشى ديان، وزير الدفاع في إسرائيل والملك غير المتوج، بعد حرب ١٩٦٧، أي أنه صار قريبا من قمة الدولة في إسرائيل ولكن لأن الملف وقع في يد كاتب، ليس روائيا، فلم ينجح العمل ولم يرتبط بوجدان الناس، ولم يكن مغريا لشركات الإنتاج كي يتحول إلى مسلسل أو فيلم. هناك ملفات عديدة ظهرت ونشرت عن جواسيس زرعتهم مصر داخل إسرائيل، منهم من نجح ومنهم من لم يكن موفقا وكشف أمره، ولكنها لم تذهب إلى روائي في موهبة وحساسية صالح مرسي، الذي تشعر وأنت تقرأ له، أن الروائي يكاد أن يكون هو البطل الحقيقي داخل العمل، شحنة كبيرة من الانفعال والإحساس، روحه تغمر العمل وتندمج به تماما، لغة بسيطة سلسة، لا تعقيد فيها ولا التواء، وبناء دقيق للأشخاص، خاصة البطل، الذي تعتمل داخله كافة الأحاسيس خاصة المتضارب منها والمتناقضة، والاختيار المحدد والحاسم في اللحظة المناسبة، ولنراجع معاناة "رأفت الهجان" في بداية حياته والمعاملة القاسية التي لقيها من إخوته وازدراء زوج أخته له، ثم تعثره في العمل، كل هذا كان يمكن أن يجعل منه إنسانًا كارهًا للأسرة وللمجتمع وللوطن بأكمله، وما إن يكتشف قدراته الضابط محسن ممتاز، حتى يحسم الاختيار داخله، اختيار وطني تمامًا. ولنقارن بناء تلك الشخصية بشخصية أخرى هي "هبة سليم"، التي كان لديها بعض المعاناة في حياتها الأسرية، وكانت من أسرة ميسورة ماليا واجتماعيا، ورغم هذا انزلقت سريعا للاتجاه الآخر، وصارت مخلصة لإسرائيل أكثر من آخرين وُلِدوا إسرائيليين، هذا التشريح والتناول الدقيق للشخصية، هو فهم المؤلف وإحساسه الإنساني والأدبي، وبالتأكيد استفاد صالح هنا من دراسته للفلسفة وعلم النفس بآداب الإسكندرية، فضلا عن خبرته الواسعة سواء حين عمل في البحرية أو حين انتقل إلى عالم الصحافة فقد اكتسب خبرات عديدة، عمل أولا في مجلة "الهدف"، ثم انتقل إلى "صباح الخير" ومنها إلى "روزاليوسف" ثم دار الهلال بعدها، حيث تنقل بين "الكواكب" التي تولى رئاسة تحريرها لشهور سنة ١٩٨٤، ثم تركها إلى "المصور".. خبرة إنسانية وثقافية طويلة وعميقة.

وإذا كان تعامل النقاد مع أعمال صالح في حياته قاسيا وسبَّب له العديد من الأزمات، فمن الإسراف والمبالغة كذلك القول إنه رائد أدب الجاسوسية، والحقيقة أننا نسرف في إعطاء لقب الريادة، فقبل صالح مرسي عرف الأدب المصري عددًا من الأعمال الأدبية عن التجسس وعالم المخابرات، وقد ازدهرت تلك الكتابات في مصر سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها، كان هناك محمد رفعت صاحب مجموعة "الجاسوسية في مصر" وتتناول بعض العمليات المخابراتية بين الحلفاء والمحور والتي جرت على أرض مصر أثناء الحرب، وطبعت هذه المجموعة أكثر من مرة وهي مكتوبة بأسلوب أدبي رفيع، وهناك أعمال أخرى، وفي ذلك الزمن كان بعض الضباط الذين يتعاملون مع قضايا الجاسوسية لا يجدون حرجا في أن يكتبوا بأنفسهم عما تعرضوا له من تلك العمليات، وكذلك كان يكتب

بعض المحامين الذين قدر لهم أن يتابعوا قضايا من هذا النوع، ففي سنة ١٩٥٢ نشرت سلسلة كتاب اليوم "أسرار الجاسوسية" للواء شوقي عبد الرحمن بك، جمع فيه بين المعلومات النظرية وبعض العمليات المخابراتية، ما أعنيه هنا أن مسألة الريادة تقتضي منا التريث قليلا، حتى نراجع وندرس الأعمال السابقة. لقد تميز صالح عن السابقين بأن أعماله تحولت إلى مسلسلات تليفزيونية وأفلام، مما أتاح لها أكبر قدر من المشاهدة، وتحول هؤلاء المشاهدون إلى قراء للأعمال، فالأعمال الدرامية الناجحة تجذب الناس للقراءة وتنمي الفكر.

وبغض النظر عن مسألة الريادة، فلابد أن نبحث هل لدينا - بالفعل - أدب جاسوسية.. له كتابه ونقاده ومنظروه، فضلا عن جمهور القراء؟

واقع الحال يقول إنه ليس لدينا ما يمكن أن نسميه أدب الجاسوسية، لدينا صالح مرسي وهو قرر في سنواته الأخيرة أن يتوقف عن كتابة هذه الروايات، وكان يعد رواية تاريخية واجتماعية عن القاهرة سنة ١٩٤٢ وكتب ونشر - فعلا - بعض فصولها، ولدينا الآن د. نبيل فاروق وهو متخصص في روايات الألغاز والجاسوسية، لكن لا يوجد لدينا تيار أدبي أو روائي عام يتواصل أفراده، حول الجاسوسية والعمليات المخابراتية، رغم أن لدينا موضوعات تصلح لهذا الأدب، فمن تابع تفاصيل قضية الجاسوس النووي، التي أثيرت سنة ٢٠٠٧ يجد أنها مغرية أدبيا وروائيا، فحياة "محمد سيد صابر" كما نشر عنه في الصحف ومن جلسات المحاكمة مليئة بالمشاهد الدرامية التي تصنع عملا ملحميا، لكن لم يتوقف عندها أحد، رغم كثرة الروائيين وكتاب القصص بيننا، ويقتضي الأمر من المؤسسات الثقافية ومن النقاد تشجيع الكتاب على خوض هذا المجال قصصيا وروائيا، ولا يقتصر الأمر على كاتب بعينه، ذلك أن أعمال الجاسوسية والتخابر، كانت موجودة طوال التاريخ، وسوف تبقى موجودة، في مراحل الحرب والسلم أيضا، والتجسس لا يكون في الأمور ذات الطابع العسكري فقط، بل في الجوانب الاقتصادية والعلمية والتكنولوجية، بل في مجال الرياضة والألعاب، ولا يمكن لهذا النشاط الإنساني أن يبقى بعيدا عن مجال الأدب وعن مجال الدراسة.

حول أدب الجاسوسية

رواية «الحفار» نموذجًا

محمد قطب

تعكس الأعمال الإبداعية ما تسعى إليه الأمة من تحقيق الأهداف السياسية والقومية.. والرواية بحكم اتساعها وتنوع آلياتها واكبت هذا السعي الحميم .. ورصدت تلك المواجهة مع العدو في الداخل والخارج في تنوع زمني وجغرافي، اقتضى الإلمام بطبائع الأمكنة - إن صح التعبير - وحسن استخدام اللغة وتوظيفها في إبراز الدلالة. ومن ثم تصبح الرواية في هذا السياق وسيلة من وسائل المواجهة، والنضال.. والكاتب وإن كان يلجأ إلى الوثائق، والبحث في الملفات، والتسجيل، والميل إلى الإبهام أو المباشرة، فإن ذلك لا يبتعد به عن أصول الفن الروائي مادام لا يؤدي إلى التجرؤ على آليات الفن أو تنافرها، بل إن المزج بين ذلك كله يحقق المتعة والفائدة معا.

وهذا النوع من الأدب المرتبط بملفات المخابرات يتسم بالتأني والتجويد. أدب يرصد أعمالا ذات طابع تجسسي ووقائي ضد الأعداء الذين يمارسون الشر بالوطن خاصة حين يكون الوطن مرصودا، أو مهزوما، أو مناوئا لقوى أخرى ترى استنامته وتذليله،كما يكشف عن الخدمات العليا التي قدمها الأبطال في خفايا الحرب المجهولة - حرب المعلومات -.

إنه أدب - كما يقول جمال الكاشف - "يؤدي خدمة جليلة للوطن حين يكشف عن هؤلاء الذين أوتوا قدرًا فذًا من الجرأة والتضحية وقوة الشكيمة". ولقد ثبت أن للجاسوسية جدواها في الحرب والسلم وكانت أحد.. أسباب الهزيمة أو النصر. وهي تتكئ على مرجعية مخابراتية واسعة حيث الاهتمام بالمعلومات السياسية والاقتصادية، والاجتماعية والصناعية والعسكرية ووسائل الاتصال مما يجعلها مصدرًا مهمًا من مصادر صياغة الأقدار والمصائر.

وكاتب أدب الجاسوسية ملم بقضايا علم النفس، وتكوين الشخصية ودراستها عقليا، ووجدانيا وسلوكيا، وإبراز تأثير المتغيرات في التوازن النفسي والتلاؤم مع الغير.. مثله في ذلك مثل صناع هذا العالم المثير.. والمخيف معًا.

و"صالح مرسي".. واحد من صنّاع هذا الأدب المثير للخيال والوجدان معًا.. وضع بصمته الإبداعية في هذا المجال - أدب الجاسوسية - وكان رائدًا بحق وقدَّم نصوصا أثرت هذا الجانب وتحولت إلى أعمال مرئية صنعت وجدان المشاهد والقارئ معا.

منها.. الصعود إلى الهاوية ، دموع في عيون وقحة، سامية فهى، الحفار.. وغيرها.

وجعلته هذه الأعمال - كما يقول صبرى حافظ - رائدًا لهذا الجنس الأدبي المتميز في الأدب العربي بسحره السردي الذي يشد القارئ، واستغل سحره هذا في استثارة الروح القومية والتعبير عن أحلامها، وتقديم نوع من البطولة كان القارئ - والمشاهد فيما بعد - يطمح إليها.. مما حقق لأدبه الاستجابة السريعة.

وكانت موهبته الأدبية الفذّة وتَمكنّه من آليات السرد الروائي وراء الإفادة من ملفات المخابرات وتحويلها إلى عالم يصطرع بالإرادات والخيال.

.. كان يعمل ضابطا بحريا قبل أن يتفرغ للأدب ويخلص له ويقدم فيه أعمالا استوعبت المتغيرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على مصر.

من الأعمال الروائية التي قدمها "صالح مرسي" في أدب الجاسوسية رواية "الحفّار". ورد على غلاف الرواية عبارة تصفها بأنها (رواية من ملفات المخابرات المصرية). وأهدى الكاتب روايته بهذه العبارة الموجزة والدالة (إلى مصر..) وهو ما يكشف عن المثير الوطني الذي حركه وجعله يكتب عملا فنيا متميزا.

..كان زمن الوقائع والأحداث يوحي بالإحباط وظلال الانكسارات تتراءى أمام العيون وتجثم على الصدور، مما أصاب الذات بالإحباط، وجعلها مؤهلة للوقوع في الشرك..

وكانت مخابرات الأعداء - كما يقول صلاح نصر - تعمل جاهدة على استغلال نقاط الضعف واستثمارها في تجنيد العملاء للقيام بأعمال التجسس، وأعمال التخريب خلف الخطوط.. وتجارة المخدرات.. لإحداث نوع من التخريب المادي والمعنوي ضد الشعوب العربية.

وزمن الرواية يأخذنا إلى مرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ حيث محاولة استعادة الفعل الوطني عبر بناء الجيش وما سُمّي بحرب الاستنزاف. في هذا الزمن أعلنت إسرائيل عن نيتها في التنقيب عن البترول في سيناء.. وأعلنت أنها استأجرت حفّارًا لهذا الغرض. وكانت تهدف إلى إظهار مصر بمظهر العاجز عن حماية الأرض والموارد.. وتحركت مصر.. وكان على رجال المخابرات البحث عن الحفار ورصده في بقاع العالم.

وكانت المنطقة تمور بالأحداث الجسام، والاشتباكات بين مصر وإسرائيل لا تكف يومًا واحدًا، وعرض "أمين هويدي" الملف على الرئيس عبد الناصر.. وخطط مواجهة الحفار والموانئ التي سيمر عليها وبيَّن له مدى الخطورة التي يمكن أن تحدث في أرض غريبة. وأكد الرئيس له وبريق عينيه يشتعل بجذوة الحياة: "..العالم كله لابد أن يعرف أننا رغم الهزيمة نرفض الإذلال".

وكان الإعلان عن الحفار في نهاية ١٩٦٩.

وكان صالح مرسي.. أحد الوطنيين الكبار الذين بحثوا عن الحقيقة وأخرجوها من دوائر المخابرات السرية لتتجلى فنًا يتألق بالبطولة وحب الوطن وتقدير الرجال، في ظل صراع مخابراتي رهيب لا يقل ضراوة عن الحرب الحقيقية.

ألقى "طاهر رسمي" ضابط المخابرات على "أمين هويدي" مدير المخابرات أن الحفّار أوشك أن يصل إلى مياه المحيط بعد أن عبر شمال كندا.. وقرر التعامل معه قبل الدخول إلى مياه البحر الأحمر. كانت المحاولات الأولى قد تعرفت عليه.. وخرج الحفار "كيننتج" من مكمنه "ليواجه في المحيط العريض الواسع قدره المتربص به".

ترقرق النص بالمشاعر الإنسانية وضابط المخابرات "نديم.." يجهز نفسه مع زميليه لمواجهة الموقف. وكانت امرأته "تشعر بأن زوجها مقدم على عمل ما.. كان يجلس معهم يلاعب الأولاد ويضاحكهم ويغازلها ولكنها وهو بين ذراعيها كانت تشعر أنه غير موجود". وكان عقله هناك حيث الموت والخطر وحين أبدت تخوفها قال لها أنه قبل المهمة (علشان أحميكم).

واكتسب النص الصدق الإنساني وهو يرصد هذه المشاعر الصادقة والنبيلة. بدأت التحركات لمواجهة الأمر. وتحدد سفر ثلاثة من الرجال إلى "داكار" في السنغال. إبراهيم (المدرس) وعمر (رجل الأعمال) ـ أبيض الوجه، مشرب بحمرة، الذي سيتجه إلى انجلترا ثم غانا.. وأحمد (المتدين) المتجه لأداء العمرة ثم الصومال.. والثلاثة كانت مهمتهم المراقبة. وعليهم أن يدمروا ـ فيما بعد ـ حفّارًا لا يعرفون عنه شيئًا.

واختار "نديم" عددًا من رجال الضفادع البشرية ليقوموا بالمهمة ـ تفجير الحفار ـ وكان كل واحد منهم يتسم بميزة تساعده على الفعل. يصف الكاتب أحدهم فيقول: "جسده القوي كان يبدو مدكوكًا متناسقًا وكأنه تمثال برونزي لبطل أوليمبي..".

واكتشف ـ فرناندو ـ أحد عملاء المخابرات المصرية أن الحفار في طريقه إلى غرب إفريقيا.. وتهيأ الرجال لمبادرة جديدة مع العدو. ورأى نديم أنه (قادر على اللعب وعلى الانتصار..) ووصل الحفار إلى "داكار" وسافر الرجال إليه..

خاض نديم ـ بحقائبه ومتفجراته ـ صعوبات جمة أثناء سفره. وكان يخشى ألا يلحق بالحفار وحين وصل، عرف أن إسرائيل تفرض عليه حراسة مشددة وأن الوصول إليه محفوف بالمخاطر، لكنه دخل الميناء بمساعدة رجل الأعمال السوري الذي يعمل بالسنغال ورصد الأرصفة واللنشات والقوارب. وغيرها.

وجهز "نديم" المكان مع "خليفة" واتخذا قرار التدمير ووضع العبوات الناسفة في جسد الحفار..ورصد النص نديم في انفعاله وهو ينظم العمل مع رجاله.. "كالإعصار يكتسح في داخله كل جمود ـ وها هي اللحظة وها هي اللحظة التي عاش لها وبها ومن أجلها ثلاثة أشهر .. وها هو الحفار على مرمى حجر من يده".

لكنهم فوجئوا بالحفار يغادر داكار إلى "عرض المحيط الواسع". وبدا "كالأمل يتبدد في الفضاء". وراح الرجال يتساءلون "ما الذي دفع الإسرائيليين إلى التعجيل بالرحيل؟".

وتهيأوا مرة أخرى لرصد الموانئ التي سيمر بها الحفار وحتى رأس الرجاء الصالح.. وكانت ساحل العاج أحد الاحتمالات لما بينها وإسرائيل من علاقات.

وتقرر أن يحمل الباشا/رجل الأعمال التركي المتفجرات إلى "أبيدجان"، قال لنديم: "إن حقائب مليونير تركي جاء بمشروعات لتنشيط أحوال البلاد الاقتصادية لابد أن تعامل معاملة تختلف عن معاملة مصري جاء يبحث عن عمل..".

أصدر "طاهر رسمي" قراره بضرب الحفار في أبيدجان وبدا الأمر صعبا في ظل امتلاء "المدينة برجال المخابرات المركزية الأمريكية وبرجال الموساد..".

وتوالت المطاردات..

غادر الحفار داكار في ١٩ فبراير ١٩٧٠ وحتى ٢٦ فبراير لم يكن قد ظهر بعد. وكان الإسرائيليون يحاولون إبعاد الأنظار عن الميناء الحقيقي الذي سيدخل. علم طاهر من برقية وصلته أن "سارة جولدشتين"/ اليهودية المصرية/ عميلة الموساد قد وصلت إلى ميناء "بورت هاركت" وسط المستنقعات، وقدمت نفسها بوصفها صحفية أمريكية، وأنها استأجرت زورقا طافت به الميناء إلا أنها غادرته على عجل في ٢٥ فبراير. وأدرك طاهر أن خطته للدفع بالحفار إلى أبيدجان نجحت. وتحولت المدينة إلى مسرح محموم لحركة مجنونة".

وصلت إلى طاهر، برقية من الباشا/ التركي تفيد بأنه رأى الحفار في عرض البحر في ٢٨ فبراير ينتظر التعليمات. وسعد بالخبر.. وتلاحقت الأحداث "تدحرجت كرة النار من فوق الجبل وهي تندفع نحو الهدف آكلة في طريقها كل عقبة".

وسافر (نديم)، إلى أبيدجان.. ورأى وهو في الطائرة الحفار قابعا في الميناء.. تخفى في زي بحار واختلط ببحارة الميناء ورصد الرصيف وحدد موقعين للانقضاض عليه وكان واعيا بالحراسة الخفية التي تحيط بالرصيف.

وتسارعت الأحداث

التقى بفتاة سمراء في بار الفندق ساعدته ـ بعد فك الشفرة بينهما ـ على استبدال ملابسه وتسلل من الباب الخلفي ودلف إلى سيارة أخذته إلى نهر "يصب عند المنطقة التي وقع عليها الاختيار للوثوب عليه..". كانت المسافة مليئة بسيقان الأشجار في انتظار الشحن. وقدم النص صورة وصفية دقيقة لجغرافية المكان:

"الظلام والسكون والوحشة وصوت المياه تدغدغ الشاطئ في رفق، وضوء القمر الذي كان يكتمل الآن بدرًا يغمر مساحة المياه الممتدة، والمليئة بسيقان الأشجار المقطوعة والعائمة في انتظار التصدير. وها هو الحفار يقف غارقا في هالة شديدة من ضوء باهر أحاطه من كل مكان.. جلس الرجلان ـ نديم وخليفة ـ على الأرض وراحا يتأملان المشهد الفريد".

في الرابعة صباحا نزل رجال الضفادع البشرية إلى المياه.. (وكان المكان موحشا والهدوء مخيفا والسكون عميقا والقمر بدرا..) ومضت الدقائق في تثاقل بليد ثم وقعت المعجزة (في زمن بلا معجزات) وثبت الرجال المتفجرات. وحددوا زمن الانفجار بساعتين. وتخلصوا من معداتهم وملابسهم ورحلوا عن أبيدجان في التو..

.. خفق قلب (نديم) والانفجار يدوي في السابعة وسبع وخمسين دقيقة..

واكبت اللغة الحالة التي كان عليها نديم قلب الأسد.. اهتز في وقفته مع اهتزاز الجدران والنوافذ والأبواب في الفندق الذي يبعد سبعة كيلو مترات..: "حاول أن يتحرك.. أن يشعر بشيء، أن يفرح، أن يصرخ، أن يضحك، أن يصيح ، أن يبكي.. حاول.. لا شيء سوى الإحساس الهائل بالراحة تفيض على نفسه كطوفان يدفعه إلى المقعد المواجه للنافذة والجلوس عليه.. ومع تتالي صراخ سيارات الإطفاء والإسعاف.. عادت الدنيا إلى عينيه كما كانت في الأيام الخوالي بالألوان الطبيعية".

واطمأن على أن (إصابة واحدة لم تحدث وأن نقطة دم لم ترق، وأن العملية كانت بيضاء) وأرسل برقية من مبنى القنصلية إلى القاهرة صباح الأحد ٨ مارس ١٩٧٠ تحمل كلمة واحدة.. مبروك.

تتضمن الرواية شبكة من الشخصيات والعلامات والمعلومات وقفت وراء الجهد الذي قام به الرجال المنوط بهم تحقيق الهدف. وتداخلت السير والقصص لتصنع ككل عملا روائيا فذا.

ثمة شخصيات حملت عبء المعاونة أو المناوأة..

من هذه الشخصيات الفنانة "دلال" التي صنعت محورا سرديا يصنع قصة داخل الإطار الكلي للنص إذ طلب منها أن تصور فيلما بعنوان (امرأة في الأحراش).. وكان مكان التصوير في غابات إفريقيا في السنغال وغيرها.. وتعددت الأماكن.. وكان ضمن البعثة الفنية الرجال المكلفون بإطلاق الصواريخ على الحفار في عرض البحر.. فيما لو لم يستقر في ميناء ما.. وكان المخرج/ أحد ضباط المخابرات قد طلب الإذن بالتصوير في الميناء. وتبدلت أحوالها فمالت إلى اللطف والمؤانسة ووقعت في حب مدحت/ المخرج.. ورصد الكاتب تلك الحالة في سياق فني خالص وكذلك علاقتها بفريد.. (ورأت دلال أناسا يعيشون ويموتون في حب مصر دون أن يشعر بهم أحد.. رجالا تهون أرواحهم) في سبيل الوطن. وحين اتصل بها فريد من السفارة جاشت بالحنين.

يصف الكاتب الحالة فيقول: "يا للحنين عندما يتفجر من القلب كالطوفان. اندفعت الدموع كالشلال من قلبها إلى عينها"..إلخ. جاء الحوار مع الذات في لحظة الضعف قطعة من الأدب الخالص..

ومن الشخصيات المعاونة "لونا بايرون".. وصديقها زكريا رجل أعمال مصري.. هي صحفية هولندية جاءت إلى ساحل العاج لتغطي وصول رواد الفضاء الأمريكيين إلى البلاد.

.. تواجهت "لونا" مع سارة المتخفية تحت اسم الصحفية المغربية ليلى (بومسعود).. وشعرت بخوف غامض، وتذكرت متابعتها وشكوكها.. داهمها إحساس مبهم وغامض وهي في "أبيدجان" .. اقتحمت عليها الصحفية المغربية.. اللقاء مع مسئول الإعلام الأمريكي وعرفت أنها تنزل في الفندق نفسه (فانغرست مخالب القلق) في عقلها.. واجتاحها الرعب حين علمت بسفر "زكريا" وفي البهو وجدت رجل الأعمال التركي ينظر إليها.. وأدركت أن غرفتها خضعت للتفتيش.. في حالتها هذه التقت بالتركي، ورفعت إليه عينين تنفثان غضبا. وحين أخبرها أنه صديق زاكري /زكريا حتى تلاشى الغضب، لكنه طلب منها أن تصفعه وأن تغضب بالرغم من

دموع الفرح: "اصفعيني أيتها الآنسة وبغضب شديد. كانت كلمته أمرًا فأطاعت. ودوى صوت الصفعة في الردهة فالتفت كل منْ فيها. وهوى السكون على الجميع. والآن انصرفي وأنت تسبين وتلعنين"..إلخ.. وهكذا أبعدت الشك عن العيون الراصدة.

والصحفية المغربية "ليلى بومسعود".. يهودية مصرية نزحت من مصر في سن السابعة عشرة عام ١٩٥٣، وكان اسمها ليلى مسعود. ثم تسمت باسم سارة جولدشتين، وكانت عضوة بالموساد وتحمل عداء للمصريين.. ولقد راح صالح مرسي.. في إبداع حقيقي.. يرصد المناورات وأساليب الرقابة والتتبع مثلما حدث (لليز ونورمان) وهما يواجهان عملاء إسرائيليين دار حوار بينهما وبين "سارة" عميلة الموساد:

"قالت سارة فجأة: إننا نعرف أنكما من الجيش الجمهوري الأيرلندي

- ردت ليز في تحدٍ - وماذا في ذلك؟

- أعضاء هذا الجيش متعاطفون هذه الأيام مع العرب

- هذا حقيقي

- إذن فأنتما مناهضان للسامية

- هذا غير صحيح".

وكان على الرجال المصريين أن يُشعروا عملاءهم بالأمن والحماية، وذلك في حذر شديد يتسم به رجل المخابرات.

حفلت رواية "الحفار" بآليات الفن الروائي في تنوعها وثرائها مما أضفى على الموضوع المتسم بالترقب والغموض.. الحيوية السردية التي تأسر القارئ وتشده.

من هذه الآليات استخدام آلية الوصف المشهدي في المتن السردي حيث غلب على الأداء التوقف أمام الأماكن، والشخصيات، ورصد الهيئات والسمات، واحتواء مفردات المكان.. واحتواء الحالة.. مما يجعل منه محورًا سرديًا رئيسيًا في النص.

يصف الكاتب مبنى المخابرات وصفا يشعرنا بالترقب فيقول: "هذا المبنى يبدو من خلف الأسوار كالشبح الجاثم في صمت".

وبدا الوصف البلاغي واضحا وهو يرصد الهيئة. يصف طاهر فيقول: "كان طاهر يبدو نحيلا كشجرة السنط السامقة".

ويصف عزت بلال فيقول: "ذو قدرة فذة على حفظ المعلومات والتذكر.. يشبه نجوم السينما ولا يتحدث إلا نادرًا".

.. وتحول الوصف أحيانا إلى رصد تسجيلي للمكان مثلما ورد في وصف جزيرة (سان ميجيل) ص ١٥٨.

ومع هذا الوصف السردي للمكان فإن اللغة تأتي رائقة الأداء وجميلة التعبير بحيث تصل الدلالة إلى القارئ في وضوح ولذة. يرصد الكاتب ما رآه نديم في مطار فرنسا: "كان موقنا أن المطار مشحون بالخطر، كما كان واثقًا من ذلك التعاون السرّي بين المخابرات الفرنسية والإسرائيلية.. ولابد أنهم يحملقون في الوجوه، ويفرزون الملامح ويلتقطون كل حركة..".

في المطار ومعه الحقائب كان التفتيش صارمًا "ونفذت من عين الضابط نظرة أحس نديم أنها تخترق عينيه إلى نخاعه..".

وبرزت في النص آلية الاسترجاع التي تضيء الموقف وتدفع بالحدث وتستدعي الأزمنة لتتقاطع مع الحاضر.. وعبر هذا الفن تبدت لنا سير الأبطال، أبعادها الحقيقية وتاريخها.. كما سرد النص عبره ما حدث في حرب الاستنزاف. وما أبدته الدوائر السياسية بخصوص الإعلان عن رغبة إسرائيل في التنقيب عن البترول .. واستدعاء المعلومات عن الحروب. وغيرها.

ويترتب على ذلك التنوع في المكان، وتوزع الحدث بين أمكنة مختلفة، بما يثري التجربة ويضفي عليها أبعادًا جديدة وكذا استخدام التقاطع والمشاهد.

ولا يفوتنا أن نتوقف أمام لغة الشفرة ذات العلامة الخاصة التي تحمل دلالات مجازية خبيئة إمعانًا في التجهيل والتضليل، مثل: "جففنا البسطرمة وقشرنا البطاطس"، والتي تعني موتًا أو تدميرًا. وكلمة "الشيخ" التي كانت الاسم الكودي للحفار، أما كلمة "الحج" فكانت رمزًا للعملية كلها.

إن رواية "الحفار" لصالح مرسي حافلة بالتخييل السردي القائم على الواقع والخيال معًا وهو نص مشحون بالتوتر والترقب، والمراوحة بين الأزمنة والأمكنة والذوات البشرية.. ومستويات جمالية وبنائية متعددة.

ببليوجرافيا صالح مرسي

رائد أدب الجاسوسية

إيناس علي أحمد

ولد صالح مرسي في مدينة كفر الزيات، محافظة البحيرة، في السابع عشر من فبراير عام ١٩٢٩، ثم انتقل إلى الإسكندرية واستكمل دراسته هناك، تخرج من كلية الآداب جامعة الإسكندرية قسم الفلسفة وعلم النفس. عمل مساعد مهندس بالقوات البحرية في الفترة من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٥. بعدها اتجه للعمل في الصحافة في القاهرة حيث كتب في مجلتي الهدف والرسالة الجديدة من ١٩٥٦ إلى ١٩٥٩. كان يكتب في مجلة المصور في تسعينيات القرن الماضي مقالاً أسبوعيًا تحت عنوان ثرثرة فوق الورق، يتناول فيه أمور السياسة والفن والمجتمع.

نشر أول مجموعة قصصية له بعنوان الخوف عام ١٩٦٠، وتوالت بعد ذلك أعماله عن أدب البحر، فكان ثاني أديب عربي بعد حنا مينا يكتب في أدب البحر ويؤسس له من خلال روايتي زقاق السيد البلطي والبحر. وكان أول مدني يعمل مع المخابرات المصرية، حيث اطلع على القصص والبطولات الحقيقية للمصريين في مجال الجاسوسية، فكتب روايات عن هؤلاء الأبطال، وقدمت معظمها في التليفزيون والسينما، وكان أشهرها رأفت الهجان. الذي قدم في التليفزيون في ثلاثة أجزاء أخرجه يحيى العلمي. نشرت معظم أعماله في طبعاتها الأولى في دار الهلال، و قد أصدرت دار الجيل سلسلة الأعمال الكاملة له عام ١٩٩٤.

تميزت أعمال صالح مرسي في مجال الجاسوسية بالعمق والبعد الإنساني والقدرة على مزج الوقائع الحقيقية بالخيال بحرفية عالية، استطاع من خلالها أن يضخ لونًا جديدًا من الثقافة القومية في شرايين الشعوب العربية التي اشتاقت إلى لحظات الانتصار.

بالقرب من البحر الذي عشقه، فاضت روحه إلى بارئها في السابع عشر من أغسطس عام ١٩٩٦، إثر أزمة قلبية تعرض لها، تاركًا خلفه إبداعًا متميزًا في مجال الجاسوسية لم يستطع أحد أن يبدع في هذا المجال كما أبدع صالح مرسي[1].

[١] أعماله الأدبية

أولاً: الروايات

- زقاق السيد البلطي، رواية، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٣.
- الكداب، رواية، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٦.
- البحر (أدب رحلات)، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٣.
- الصعود إلى الهاوية، رواية، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٦.
- السجين، رواية، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٦.
- المهاجرون، رواية، دار الهلال، القاهرة .١٩٨٦
- كنت جاسوسًا في إسرائيل رأفت الهجان، رواية، مكتبة أبوللو، القاهرة ١٩٨٨.
- أعنف سيرة بين العاطفة والواجب (سامية فهمي)، مكتبة أبوللو، القاهرة ١٩٨٨.
- الحفار، رواية، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٠.
- دموع في عيون وقحة، رواية، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤[2].
- السير فوق خيوط العنكبوت، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.
- رحلات السندباد البري: (أدب رحلات)، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.
- نساء في قطار الجاسوسية، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.

ثانيًا: المجموعات القصصية:

- الخوف، مجموعة قصصية ١٩٦٠.
- رسالة إلى رجل ميت، مجموعة قصصية، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦٧.

ثالثًا: سيرة ذاتية:

- هم وأنا، الأعمال الكاملة، دار الجيل ١٩٩٤.

رابعًا: حوار مع شخصيات عامة:

- ليلى مراد: حوار مطول مع ليلى مراد، كتاب الهلال (العدد ٥٤٠)، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٥.

نشر صالح مرسي بعض أعماله الروائية مسلسلة في الدوريات المصرية:

- المهاجرون: مجلة المصور ١٩٧٥.

- الحفار: مجلة المصور ١٩٨٥.
- رأفت الهجان: مجلة المصور ١٩٨٦.
- نساء في قطار الجاسوسية: مجلة المصور ١٩٩٠.

بالإضافة إلى القصص القصيرة، منها:

- الباشا وأنا: مجلة المصور.
- الرجل والحصان: مجلة روزاليوسف.
- لأنها ليست خادمة: مجلة روزاليوسف.
- الوقت دائمًا متأخر: مجلة روزاليوسف.

أعماله في السينما:

- ثورة اليمن ١٩٦٦ (تأليف).
- السيد البلطي ١٩٦٧ (كتب له السيناريو و الحوار).
- الكداب ١٩٧٥ (قصة وسيناريو و حوار).
- الصعود إلى الهاوية ١٩٧٨ (قصة).
- صخب البحر ١٩٨٧ (سيناريو).

أعماله في التليفزيون:

- دموع في عيون وقحة ١٩٨٠ (سيناريو و حوار).
- رأفت الهجان ج١ ١٩٨٧ (معالجة درامية و سيناريو و حوار).
- رأفت الهجان ج٢ ١٩٩٠ (معالجة درامية و سيناريو و حوار).
- رأفت الهجان ج٣ ١٩٩١ (معالجة درامية و سيناريو و حوار).
- أنا قلبي دليلي ٢٠٠٩ (قصة).
- حرب الجواسيس ٢٠٠٩ (تأليف).

حوارات لصالح مرسي في الدوريات العربية:

- أسرار جديدة عن رأفت الهجان: أجراه محمود الشربيني، جريدة الأنباء ١٩٨٨/٩/٧.
- التجسس عرف منذ القدم ولا توجد عمليات تجسس حديثة دون تدخل يهودي: محاضرة ألقاها بكلية التربية الأساسية، نشرت في جريدة الأخبار ١٩٨٨/١٢/٩.
- مصر لم تهزم سياسيًا في ٦٧ وتصدت لمؤامرة عالمية لتحطيمها: أجراه شوقي محمود، جريدة الأنباء ١٩٨٨/١٢/٢٣.

- كتابة حلقات رأفت الهجان واجب قومي: أجراه سعد القرش، جريدة الوطني ١٩٨٩/١٠/١٦.
- لماذا يعادي النقاد أدب الجاسوسية: أجراه السيد المخزنجي، جريدة المساء ١٩٨٩/١٠/٣٠.
- رأفت الهجان أرسل إلى مصر الهيكل التنظيمي الكامل للجيش الإسرائيلي: حديث خاص لجريدة السياسة ٢/٤/ ١٩٩٠.
- صالح مرسي: الصحف الإسرائيلية رشحتني لجائزة نوبل في الخيال: أجرته انتصار دردير، مجلة الكواكب ١٩٩٠/٤/١٠.
- رواياتي وأعمالي التليفزيونية واجب وطني نحو أمتي العربية: أجرته سامية حسين، جريدة الأنباء ١٩٩١/٧/١٩.
- هناك حياة إذن هناك جاسوسية: جريدة الأحرار ١٩٩٦/٥/٦.

[٢] دراسات ومقالات كُتبت عنه

بصفته رائدًا لأدب الجاسوسية، فكل من تناول هذا النوع من الأدب تكلم عن صالح مرسي، بالإضافة إلى الدراسات التي تتناول الرواية المصرية في الربع الأخير من القرن العشرين، وإن رأى البعض أن النقد الذي كُتب عن أعمال صالح مرسي لم يكن يتناسب مع إبداعه الروائي، وريادته في أدب الجاسوسية.

أولاً: الكتب العربية:

- كلمات من الجزيرة المهجورة، غالي شكري، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا بيروت، ١٩٦٤.
- في الرواية المصرية، فؤاد دوارة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨.
- الرواية العربية في رحلة عذاب، غالي شكري، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧١.
- أدب البحر، أحمد محمد عطية، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.
- رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، محمود قاسم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٠.

ثانيًا: الكتب الأجنبية:

The Arabic novel in Egypt 1914:1970, Fatma Moussa Mahmoud, General Egyptian Book Organization, 1973.

ثالثًا: الدوريات:

- زقاق السيد البلطي: أحمد بهجت، جريدة الأهرام ١٥/٢/ ١٩٦٣.

- زقاق السيد البلطي: فؤاد دوارة، مجلة الكاتب، يوليو ١٩٦٣.
- زقاق السيد البلطي: أمين محمد زين، مجلة الكاتب، يوليو ١٩٦٣.
- انطباعات عن زقاق السيد البلطي: سيد خميس، مجلة الثقافة ١٩٦٥/٢/٢٣.
- الأسطورة في حياة زقاق السيد البلطي: فاروق إسكندر، جريدة التعاون الجديدة ١٩٦٦/١٢/٦.
- في الاستديوهات: محمود علي، مجلة المسرح والسينما، إبريل ١٩٦٨.
- الموجة الجديدة في الرواية المصرية: صبري حافظ، مجلة الطليعة، يوليو ١٩٧١.
- صالح مرسي.. كثير من النقاد توقفوا إما تعاليًا أو عجزًا: تحقيق أجراه محمد الغيطي، جريدة الشعب ١٩٨٧/٦/٣٠.
- ضجة إعلامية داخل إسرائيل حول كتاب رأفت الهجان: جريدة الشرق الأوسط ١٩٨٨/٢/٢١.
- صالح مرسي ويحيى العلمي معركة رأفت الهجان: طارق الشناوي، مجلة صباح الخير ١٩٨٨/٥/٢٦.
- أين يبدأ الخيال ومتى: إبراهيم عيسى، مجلة روزاليوسف ١٩٩٠/٤/٢٣.
- وفاة صالح مرسي مؤلف أشهر مسلسلات الجاسوسية: جريدة الأهرام ١٩٩٦/٨/١٨.
- فقدنا فارس أدب الجاسوسية: تغطية عن وفاته قام بها حسن سعد- فتحي متولي. جريدة الجمهورية ١٩٩٦/٨/١٨.
- صالح مرسي لماذا تجاهله النقد: تحقيق قام به مصطفى عبد الله وعمرو الديب، جريدة الأخبار ١٩٩٦/٨/٢١.
- صالح مرسي والميناء الأخير: سهام بيومي، جريدة الجمهورية ١٩٩٦/٨/٢١.
- وداعًا صالح مرسي منشئ أدب المخابرات: إبراهيم مسعود، جريدة الوفد ١٩٩٦/٨/٢١.
- اللقاء الوحيد بين صالح مرسي ورأفت الهجان: إبراهيم عيسى، جريدة الدستور ١٩٩٦/٨/٢١.
- اليوم الأخير في حياة صالح مرسي: رمسيس، مجلة صباح الخير ١٩٩٦/٨/٢٢.
- ملف خاص عن صالح مرسي في مجلة المصور ١٩٩٦/٨/٢٣ كتب فيه كل من:
  - بهاء طاهر: إلى أحمد صالح مرسي.
  - حلمي النمنم: رحل صاحب رأفت الهجان صالح مرسي رائد أدب البحر.
  - صبري حافظ: صالح مرسي السقوط في الظل ومعاناة الرواد.
- رحيل صالح مرسي سطور لم تكتمل: زهيرة البيلي، مجلة أكتوبر ١٩٩٦/٨/٢٥.
- رحيل عاشق البحر وثورة يوليو: ماجدة موريس، مجلة الفن ١٩٩٦/٨/٢٦.
- صالح مرسي صورة من قريب: السيد الغضبان، جريدة الشعب ١٩٩٦/٨/٢٧.
- فارس من زمننا: غنيم عبده، مجلة الكواكب ١٩٩٦/٨/٢٧.

- الاهتمام بأدب صالح مرسي يفجر القضية: تحقيق قام به حنفي المحلاوي ومصطفى عبد الله، جريدة الأخبار ٢٨/٨/١٩٩٦.
- وداعًا صالح مرسي الكاتب كالبحر كلاهما لا يموت: محمود قاسم، مجلة الهلال، سبتمبر ١٩٩٦.
- الفلسفة والبحر والجاسوسية: عبد الفتاح رزق، مجلة روزاليوسف ٢/٩/١٩٩٦.
- رائد أدب الجاسوسية هل ننصفه بعد رحيله: سامح كريم، جريدة الأهرام ٣/٩/١٩٩٦.
- أبدًا لم يكن النقد ضروريًا: خليل فاضل، جريدة أخبار الأدب ٨/٩/١٩٩٦.
- نداء النورس رواية صالح مرسي الأخيرة التي لم يمهله القدر لإتمامها: أيمن الحكيم، مجلة الإذاعة والتليفزيون ٢١/٩/١٩٩٦.
- اختفاء أدب الجاسوسية في ظروف غامضة: تحقيق قام به هشام عطية، جريدة أخبار اليوم ٢٤/٨/٢٠٠٢.

الهوامش:

(١) رجعت في توثيق البيانات الواردة هنا إلى: موسوعة حمدي السكوت عن الرواية العربية، وأرشيف دار الهلال الذي أتاح لي الاطلاع على المقالات التي كتبها صالح مرسي في الدوريات المصرية، والمقالات التي كتبت عنه. وما كتبه السيد الغضبان في جريدة الشعب (٢٧/٨/١٩٩٦)، وغنيم عبده في مجلة الكواكب (٢٧/٨/١٩٩٦).

(٢) لم أستطع معرفة تاريخ الطبعات الأولى لهذه الأعمال الأربعة الأخيرة، ولذلك أثبتّ تاريخ طبعتها ضمن الأعمال الكاملة في دار الجيل.